مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة العاشرة، العدد التاسع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٨هـ. ش/٢٠١٩م
صص ١ - ٢٠
DOI:10.22075/lasem.2020.17329.117

جماليّة المكان المغلق والمفتوح في شعر معد الجبوري

عزت ملاإبراهيمي* وحسين إلياسي **

الملخص:

للمكان حضوره المتجذر في أرض القصيدة العربيّة من العصر الجاهلي حتى يومنا هذا ومكانيّة النص الشعري المعاصر ليست وسيلة الشاعر للتعبير عن مجتمعه أو تجربته الشعوريّة المكانيّة فحسب، بل هي مرتكزها الأساس يجعل بها النص الشعري ذا البنيّة المكانيّة يتبلّج في نفسيّة القاريء ويعتمد عليها لترسيخ المعاني والدلالات. وشعريّة المكان تتأتى من حضور المكان الشعري الذي ينطلق عن المخيّلة الشعريّة أو هو حضور المكان في فضاء شعري يحكمه الخيال. تطمح هذه الدراسة إلى مقاربة الحضور الفني للمكان المغلق والمفتوح في شعر معد الجبوري، وللقبض على أهدافه المتوخاة تتعكّز على المنهج الوصفي- التحليلي وتتفيأ ظلال السيميائيّة في تحليل نماذج من شعر الجبوري، تتضمّن البنيّة المكانيّة التي يحكمها الخيال الشعري الذي ينأى به الشاعر عن دائرة المباشرة والخطابيّة. وقد أخذ البحث من بين رموز الشاعر رموز البئر، الكهف، المقبرة، البحر، الصحراء من الرموز المكانيّة المغلقة والمفتوحة وقام بفحصها وتحليلها، وتشير النتائج إلى أنّ الشاعر يوظِّف المكان المغلق للتعبير عن رضوخ الشعوب العربيّة أمام السلطة الغاشمة أو للدعوة إلى نبذ التصارع ويوظِّف في الكثير من أشعاره المكان المفتوح للتعبير عن فاعليّة الحياة واستمراريّتها ويأتي المكان المفتوح لتجسيد حالة الصراع بين الموت والحياة والدعوة إلى الخروج والنهوض مثلما نلحظ في رمز الصحراء، وما يحقّق شعريّة المكان في شعر الجبوري هو هيمنة عنصر الخيال على الفضاء الشعري والتلاعب بلغة الشعر لإثراء التشكيل الشعري جمالياً ودلالياً.

كلمات مفتاحيّة: الشعر العراقيّ المعاصر، معد الجبوري، الجماليّة، المكان المغلق، المكان المفتوح.

---

* - أستاذة قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران (الكاتبة المسؤولة). mebrahimi@ut.ac.ir

** - خريج مرحلة الدكتوراه في جامعة طهران، طهران، إيران. hsn_elyasi@ut.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٧/١٢/٠٩هـ.ش= ٢٠١٩/٠٢/٢٨م تاريخ القبول: ١٣٩٨/٠٧/٢٦ هـ.ش= ٢٠١٩/١٠/١٨م

المقدمة

لقد كان الشعر العربيّ مرتبطاً بالمكان منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، حيث أدرك الشاعر الجاهلي أهميّة المكان في بناء القصيدة ودوره في التشكيل الشعري. وأوّل تجربة مكانيّة هو ما نجده عند الشعراء الجاهليين في وقفاتهم الطلليّة، غير أنَّ حضور المكان في شعرهم كان حضوراً وجدانياً له أبعاد ذاتية شخصية ولا يخرج عن إطار معاني الحبّ والوفاء والولاء للحبيبة أو المكان الذي كانت تعيش فيه، لكنَّ حضور المكان في النصوص الشعريّة المعاصرة هو حضور بنيوي يدلُّ على التلاصق الشديد بين الشاعر وبين المكان وبينه وبين مجتمعه وثقافته والبيئة التي يعيش فيها الشاعر.

معد الجبوري من أبرز الشعراء اهتماماً بالمكان ويمثّل المكان لحمة الشعر الأساسيّة عنده ومن هذا المنطلق، قام هذا البحث بدراسة الحضور الجمالي للمكان في شعر معدّ الجبوري بتمعّن نقديّ في محورين: المحور الأول دراسة الأمكنة المغلقة المتمثّلة في الكهف والبئر والقبر، والمحور الثاني دراسة للأمكنة المفتوحة المتمثلة في البحر والصحراء. وتكمن **ضرورة البحث وأهميّته** في أنَّ البحث يتجه صوب دراسة المكان الفني بوصفه العنصر الأساسي الذي له هيمنته على التشكيل الشعري لمعد الجبوري وفي كونه يحلِّل شعر شاعر بارز بقامة الجبوري الذي أطلّ على خريطة الشعر العربي وهو يمتلك الخزين الثقافي الحيّ واستطاع في شعره أن ينفتح على الواقع العراقي برؤية موضوعيّة.

إنّ **أهم ما تصبو إليه** الدراسة هو القبض على فاعليّة الحضور المكاني في شعر الشاعر وكيفيّة حضور البنية المكانيّة وتبيين العلاقة الكامنة بين المكان وبين الشاعر ومن ثم خلق الوعي بتمظهرات العنصر المكاني المغلق والمفتوح في شعر الشاعر عند القارئ في مسعى للإجابة على مجموعة من الأسئلة، منها: ما هي أهم التمظهرات الدلالية للرموز المكانية المفتوحة والمغلقة في شعر الجبوري؟ وما هو دور التراث في بناء مكانيّة النص الشعري عند الشاعر؟ وكيف تتحق شعريّة الرمز المكاني في شعره؟

واعتمد البحث في مسعاه للإجابة على الأسئلة المطروحة على المنهج الوصفي ـ التحليلي من خلال انتقاء بعض النماذج الشعريّة من دواوين الجبوري الشعريّة التي تتضمن البنية المكانيّة والعكوف عليها بالدراسة والتحليل مع الاعتماد على إحصائيّة دقيقة للكشف عن عدد تواتر الرموز المكانيّة المغلقة والمفتوحة في شعر الشاعر وتفيأ البحث في تحليل الأشعار ظلال السيميائيّة التي من مهامها استنطاق الرموز الشعريّة.

وأما الدراسات التي تناولت موضوع المكان وتناولت الحضور الجمالي للمكان فكثيرة منها: كتاب لغاستون باشلار تحت عنوان (جماليات المكان) يقسم المكان إلى أليف وغير أليف، دراسة للعنصر المكاني

في الناحيّة الحسيِة والنفسيّة والشعوريِّة وكتبت حمادة زكي حميدة كتاباً يحمل عنوان «جماليات المكان في الشعر العباسي» والكتاب دراسة جماليّة لحضور بعض الأمكنة في الشعر العباسي، واختارت الطالبة جيهان عوض العمرين موضوع «**تجليات المكان في شعر تميم البرغوثي**» عنواناً لرسالتها في الماجستير في جامعة قطر سنة ٢٠١٣م وتناولت في محور من رسالتها مستويات المكان وفي محور آخر قام البحث بدراسة بلاغة المكان لغوياً وفنياً في شعر تميم البرغوثي. مقالة «**جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عمّا فعلتَ للشاعر محمود درويش**» لمحمد أبوحميدة والمقالة منشورة في مجلة جامعة النجاح للأبحاث سنة٢٠٠١م وسلّط الكاتب في مقالته الضوء على العلاقة النفسيِّة بين الشاعر وبين المكان والحضور الجمالي للمكان في شعر درويش. وقد جالت أقلام كثيرة في عالم معد الشعري وأخذت شعره ميدان الدرس والتحليل، إذ اختارت إخلاص محمود عبدالله موضوع «**سيميائيّة العنوان في شعر معد الجبوري**» عنواناً لرسالتها سنة ٢٠١٣م في جامعة الموصل والبحث مقاربة سيميائيِّة للكشف عن العلاقة بين العنوان وبين النص الشعري لمعد الجبوري. وكتب حسين الياسي مقالة معنونة بـ« **ثنائيّة الموت والحياة في شعر معد الجبوري**» والمقالة مطبوعة في مجلة دراسات الأدب المعاصر سنة ٢٠١٨م في العدد ٣٧ والبحث مقاربة للصراع بين الموت والحياة. وكتب خليف خضير مقالة تحمل عنوان «**قصيدة "اللقاء الأخير" للشاعر معد الجبوري: قراءة في المتن الشعري**» والمقالة مطبوعة في مجلة آداب الرافدين سنة ٢٠٠٩م وهي مقاربة تأويليّة لهذه القصيدة التي تطفح بأشكال مختلفة من الرموز والإشارات المعرفيّة. ولم نجد بعد الفحص والتمعن بحثاً يمتُّ بصلة لموضوع البحث وهذا البحث أوّل مقاربة تسلّط الضوء على الحضور الجمالي للمكان المغلق والمفتوح في شعر الشاعر.

أ. أهميّة المكان في الدراسات النقديّة

إنَّ الشعر العربي شعر مكاني بامتياز باعتراف حسين عنبتاوي و«مرتبط بالبيئة ولذلك على الدرس النقدي الجديد وعلى الدارس للأدب أن يلتفت إلى المكان فيه لأهميّته الفائقة والسعي للكشف عن عمق العلاقات التي ينشئها المكان وبين مختلف المعاني»[1] التي يعتمد الشاعر لإلقائها للمتلقي على العنصر المكاني بوصفه المرتكز الأساس لبناء المعاني وخلق المناخ الشعري التعبيري المناسب في إطار علاقة منطقيّة بينه وبين غيره من العناصر الشعريّة «إذ لم يعد مجرد خلفيّة تقع فيها الأحداث وتتحرّك عليها الشخصيات، بل أصبح تكتسب قيماً ووظائف أخرى جعلت منه عنصراً رئيسياً يلتحم عضوياً مع كلِّ

[1]- دلال حسين عنبتاوي، **المكان بين الرؤيا والتشكيل في شعر إبراهيم نصرالله**، ص١١.

مكوِّنات العمل الأدبي مشكّلاً معها دلالات موضوعيِّة وأبعاداً جماليّة»[١]. ويسهم حضور المكان في إثراء غيره من العناصر الشعريّة ويعود السبب في الاهتمام بالمكان في الدراسات النقديّة أيضاً إلى أنَّ المكان في العمل الأدبي يبيّن البعد المادي للنص أو يضفي بعداً مادياً عليه ومن ثمَّ يمثِّل البعد الواقعي للنص وهو يعدُّ في مقدمة العناصر والأركان الأوليّة التي يقوم عليها النص[٢] وغدا الخصوصيّة النصيّة الرئيسة عند باشلار، حيث يرى «أن المكان رديف لأصالة النص والعمل الأدبي عند غاستون باشلار «حين يفقد مكانيّته فهو يفقد خصوصيّته وبالتالي أصالته»[٣] مما يعني أنَّ باشلار قد اشترط عنصراً مهماً لنجاح العمل الأدبي وهو العنصر المكاني أو إخضاعه للمكانيّة ومادام العمل الأدبي يعاني من فقدان المكانيّة فإنَّه يعجز أن يحرز لنفسه النجاح في ما يصبو إليه؛ لأنَّ الرؤية الشعريّة للنص مهما ابتعدت عن حساسيّة المكان فإنَّها تفقد مرتكزها الأساس الذي له إسهامه الكبير في إنضاج فضاءات النص من ناحيتي الدلاليّة والجماليّة.

ب.المكان الفني أو شعريّة المكان

شعريّة المكان تتأتى من سطوة الخيال على النص الشعري ولها خصوصيّة التأنق الفني والجمالي مع الطابع الموضوعي أو هو المكان الذي ينجذب نحوه الخيال وهو مكان قد عاش فيه الإنسان بشكل موضوعي فقط، بل بكلِّ ما للخيال من تحيّز[٤] أو «المكان الفني هو ما لا يعتمد على اللغة وحدها وإنَّما يحكمه الخيال الذي يشكِّل اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع[٥]» وليست العلاقة بين المكان الواقع والمكان الشعري علاقة التناقض خلاف ما يراه غزوان وصلاح فضل[٦]، بل العلاقة بين المكان الشعري والمكان الواقعي هي علاقة التماهي وفي الشعر المعاصر خصوصاً حينما يستخدم الشاعر المكان الفني الذي يتناقض تماماً مع الواقع المكاني المعاصر فإنَّه يعمل على إضفاء ملامح المكان على المكان الشعري لخلق حالة التماهي وخصوصيّة الأساسيّة للمكان الفني الشعري المصطنع بفعل الخيال، هي المزج بين البعد الاجتماعي والسياسي وهذه هي نظرة تؤيّدها حنان حمودة بقولها: «إنَّ المكان الفني هو المكان الذي يتشكّل بفعل الخيال لغوياً فالمكان هو المكان المحسوس والخيال هو خيال الأديب والشاعر تكون لديه عبر

---

[١]- فاتن غانم فتخي، **تداخل الفنون في شعر بشرى البستاني**، ص٨٤.

[٢]- فريدة لعتيقي، سهيلة تواتي، **شعريّة المكان في رواية جلدة الظلّ من قل للشمعة أف**، ص١٠.

[٣]- عبدالقادر الرباعي، **الصورة الفنيّة في النقد الشعري**، ص٢١٢.

[٤]- باستون غاشلار، **جماليات المكان**: ت: غالب هلسا، ص٣١.

[٥]- غزوان، صلاح فضل، عبدالرحيم ابراهيم، **الشعر ومتغيرات المرحلة: تيارات في نقد الشعر المعاصر**، ص١١٤.

التاريخ طويل تحت تأثير الظروف الإجتماعيّة والنفسيّة والسياسيّة»[١] وما يلفت الانتباه فيما تراه حنان موسى حمودة هو الخلفيّة المعرفيّة التي تتكوّن في وعى الشاعر والتي تسهم في خلق المكان الفني في النص الشعري والمراد بالظروف النفسيّة هي الحالة الشعوريّة التي تعتري ذات الشاعر في المكان الواقعي الذي يعيش فيه الشاعر والتي تكون بمثابة الرحم الذي يتغذى فيه الجنين وإذا كانت الدكتورة تعتمد في مقولتها على البعد الاجتماعي والسياسي والحالة النفسيّة وهيمنة عنصر الخيال في التعبير، فنحن نرى بعض النقاد يركّزون على البعد الجمالي للمكان الفني وإسهامه في إضفاء الطاقة الجماليّة والدلاليّة على النص الشعري.

ج.المكان الفني المغلق في شعر معد الجبوري

١ . الكهف:

إنَّ الكهف من الرموز المكانيّة المغلقة في شعر الجبوري وأكثر الشاعر من توظيف هذا الرمز الشعري في ديوانه اعترافات المتهم الغائب وهذا الرمز الشعري له رصيده في التراث الديني المرتبط بقصة أصحاب الكهف كما جاء في القرآن الكريم لكنَّ الشاعر استخدم هذا الرمز بطريقة مفارقيّة صارت معادلةً للواقع العراقي المعاصر. اسمعه يقول في قصيدة **أهل الكهف(١٩٧١م):**

تمرُّ العصورُ الحَبالى، يَضيقُ بِنا الكَهْفُ/يُقَلِّبُنا الخوفُ/ذاتَ اليَمينِ/ وذاتَ الشمالِ/ وتَمتصُّ أجسادَنا هُوَّةُ الصمتِ/ يرسبُ طينُ القرونِ بأعماقِنا/مِنَ القاعِ ننهَضُ.. نَلْتَمُّ/ نُصغي لِوَقعِ خُطى الغَدِ/نصغي لِصوتٍ/ أَلِفناهُ بعدَ الهروبِ/ يعودُ زَمانُ الخوارقِ/تَهتزُّ كُلُّ الكُهوف./وتبقونَ في كهفِكُمْ نائمينَ / سقطنا تماثيلَ/في القاعِ/خَدَّرَنا نومُنا الأبديُّ/ وفي ليلةٍ مِن ليالي السُّباتِ أفقنا على شَبَحٍ/حاصَرَنا الوَهْمُ/طالَ الجِدار/ تَقاصَرَ ظِلُّ خُطانا/ وسافَتْ مَخالِبُنا فارتَدَيْنا ثِيابَ الغِيابِ/ونمْنا[٢].

والكهف في هذا النص يتناص مع ما جاء في قصة أصحاب الكهف **﴿وَ تَحْسَبُهُمْ أَيْقاظاً وَ هُمْ رُقُودٌ وَ نُقَلِّبُهُمْ ذاتَ الْيَمينِ وَ ذاتَ الشِّمالِ﴾**[٣] وهو رمز المكان الحاضر وهو الأرض العربيّة ويكمن بعده الفني في الحضور المفارقي لهذا الرمز المكاني المغلق مما يجعل النص الشعري ينبض بالحيويّة والفنيّة بما أسقط عليه الشاعر من الخلخلة في ملامحه التراثيّة فإذا كان الكهف في القرآن ملاذاً للذين لجأوا إليه فراراً من بطش دقيانوس وكان الكهف مأمنهم حيث أزال عنهم الخوف وكان الله يقلّبهم ذات اليمين وذات الشمال في أمن وهم كانوا يغطّون في سبات عميق ولا يدخلهم شيءٌ من الخوف فأهل الكهف في هذا النص وهم الشعوب العربيّة فقدوا أمنهم ويقلِّبهم الخوف ذات اليمين وذات الشمال ويلامسهم القلق ويحاصرهم الوهم

---

[١]- حنان موسى حمودة، **الزمكانيّة وبنية الشعر المعاصر**، ص٢٤.

[٢]- معد الجبوري، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص١٥-١٧.

[٣]- **الكهف**، الآية ١٨.

من دون التمكّن من أن يغطّوا في نوم وسبات دون خوف أو وجل وهذا هو وجه المفارقة بين الكهف في القصة القرآنيّة وبين الكهف المعادل للمكان الحاضر وسرُّ تسويغ هذا التوظيف المفارقي لرمز الكهف هو تعميق مأساة الواقع العربي ومثل هذه المفارقة نلحظها في المفارقة بين الشخصيات؛ فأصحاب الكهف كانوا يتّسمون بمواقفهم الرافضة تجاه سلطة دقيانوس وبطشه وأهل الكهف في هذا النص الشعري رغم كثرة عددهم - لا يخرجون ضدَّ السلطة الغاشمة ويلوذون بالصمت والرضوخ أمام بطش السلطة الدكتاتوريّة من دون أيِّ اندفاعة للخلاص أو التحرّر وهم خامدون بانتظار معجزة في زمان لا خوارق فيه فهم أشبه بالجماد (التماثيل) مخدرين بنوم أبدي وسبات مستمر خارج الماضي والمستقبل (الغد) وما يظنُّه أهل الكهف حضورا للآخرين هو مجرد وهم ولا خيار أمامهم سوى الرضوخ أمام منطق الغياب[1] الذي يسوقهم إلى النوم الأبدي الذي هو الموت والضياع والعجز التام المتمثل في قوله: (سافت مخالبنا) وفي إضافة الطين إلى القرون محاولة لتعميق مأساة الشعوب العربيّة كلّها في رضوخها وثقل حضورها. اسمعه يقول في قصيدة **الرؤيا** (١٩٧١م):

أرضُ اللهِ كانَتْ أرضَ (دقيانوسَ)/دقيانوسُ مَلجؤُنا ومنفانا./ رأينا مَرَّةً في نومِنا الأبَدِيّ،/ أجيالاً من الفقراءِ/فوقَ، بلاطِ دقيانوسَ/ / تستَحيلُ جداولاً حمراءَ /آهِ دقيانوس/مِنكَ إليكَ نهربُ/ لمْ نَنَمْ في الكهفِ/يوماً واحداً أو بعضَ يومٍ/كُنتَ أنتَ الكهفَ/نمْنا في عروقِكَ/منذُ بَدءِ الكون /ونحنُ نحلمُ،/ أنْ تَمُرَّ على بقايانا/ خُطى الإنسانْ[2]..

يعتبر الشاعر أنَّ أرض الله، باعتراف أهل الكهف، كلّها لدقيانوس وفي كونه هو الملجأ والمنفى على أساس علاقة التضاد بين الملجأ والمنفى تعبير عن النفوذ المتسلّط لدقيانوس[3] بوصفه رمز السلطة المستبدة على أهل الكهف الذين يظنون أنَّ سلطته أمست بديلاً عن سلطة السماء العادلة ويقدِّسون فعلته وهذا هو ما يشكِّل خرقاً في جسد القصة القرآنيّةً. وما يعمّق دلالات النص الشعري على ضعف العرب ومواقفهم المتّسمة بالتخاذل والامتهان هو الجدليّة بين الواقع والرؤيا أي إذا كان أصحاب الكهف هم المنتصرين أمام دقيانوس في الواقع فأهل الكهف في هذا النص الشعري، يرضخون أمام دقيانوس ويلوذوا به ويجدون أمنهم في كنفه وهذا هو ما يحدث في الرؤيا. إذن المفارقة بين ما فعله أصحاب الكهف في الواقع وبين ما يفعله أهل الكهف هو رمز للشعوب العربيّة كلّها أمام السلطة الغاشمة في الرؤيا تعمّق من جهة من دلالات النص على الموقف المتخاذل للشعوب العربيّة وضياع النخوة فيهم وتعبِّر من جهة أخرى عن

---

[1]- إخلاص محمود عبدالله، **العنوان في شعرمعد الجبوري**، ص٤٥.

[2]- **المصدر نفسه**، صص١٧- ٢٠.

[3]- إخلاص محمود عبدالله، **العنوان في شعر معد الجبوري**، ص٤٤.

نفسيِّة الشاعر وما ينتابها من القلق والحيرة والحزن على شعوب لا تخرج عن بكرة أبيها كأنّهم موتى (**لبسنا ثياب الغياب**) وتعبِّر عن التأزم النفسي للشاعر وثقل هذا المكان على نفسيِّة شاعر يصبو إلى الجمال والجلال للإنسان العربي مما يزيده وجعاً على وجع، إذ إن المكان هنا ليس فضاءً شعرياً محدّداً يجعل منه الشاعر معادلاً للمكان الواقع فحسب، بل يجسّد ما يعتمل في صدر الشاعر و روحه ويكشف عن علاقة الصدام بينه وبين الشاعر[١] ويعبِّر عن ضيق هذا المكان وافتراقه مع نفسيِّة تصبو إلى الانفتاح.

٢. البئر:

إنَّ البئر من الرموز المكانيِّة المغلقة التي استخدمها الشاعر في أشعاره وهذا الرمز يمثّل المكان الضيق ويتّسم بحالات العذاب والمعاناة والوحشة والخوف بيد أنَّ حضور هذا الرمز المكاني المغلق في شعر الجبوري يجمع بين حاضر المكان ويغدو من جهة عنواناً على عذابات المكان ويحيلنا من جهة أخرى إلى مستقبله مثلما نلحظ في قصيدة مقاطع من كتاب النفط (١٩٧٤):

سُنبلةً تطلعُ منْ بئر دمٍ/ وطائراً يدفُّ فوقَ نخلةٍ بيضاءْ/ أرى وراءَ الأكَمَهْ/جداوِلاً تصبُ/في جداولٍ/توهَّجَ صوتُك المجبولُ بالدَّم/ واستطالتْ كفُّك الحمراء[٢].

والتشكيل تشكيل مكاني تتجلّى فيه حذقة الشاعر في صياغة التشكيل الشعري المكاني والفضاء الديجوري المرتبط بالمكان؛ فالبئر والنخلة والأكمة والجداول كلُّها من الرموز المكانيِّة التي استخدمها الشاعر وتمثِّل البئر بؤرة المكان المركزيِّة في نسيج هذا التشكيل الشعري المكاني وهي في ظاهرها اللكسيميِّة معادل للعراق وعذاباته ومعاناته تحت البطش السلطوي وما يعمِّق من دلالاتها هو إضافتها إلى الدم فتصبح البئر في ظاهرها العلاماتي مع اضافتها بالدم معادلة للعراق الذي غدا مسرحاً للقتل والذبح والموت غير أنَّ الوعي السيميائي بهذا التشكيل المكاني يعبّر عن حقيقة يؤمن بها الشاعر وهو خروج المكان من المحنة والعذاب وهذا هو ما يجسِّده الشاعر بطلوع السنبلة وهي رمز الحياة والانبعاث من بئر الدم والدم هو القوة الفاعلة المحرِّكة وهو رمز الشهادة وهي التي تعيد الحياة إلى المكان المتمثّل في البئر وما كان فاعلاً إلى جانب فعل الشهادة في عمليِّة النهوض أو الخصب والنماء للمكان المتمثل في البئر هو التلاحم بين فعل الأرض وفعل الإنسان في مواجهة العدوان فالصوت في هذا التشكيل الشعري هو صوت الأرض والأرض تتسِّم عند الشاعر بصفة الرفض وما يجسِّده الشاعر في هذا التشكيل الشعري هو توهّج صوت الأرض وامتداديِّة كف الأرض الحمراء تعبيراً عن معاني الرفض والتمرُّد بدلالة الدال اللوني المتمثِّل في اللون الأحمر

[١]– موسى ربابعة، **آليات التأويل السيميائي**، ص١٤١.

[٢]– معد الجبوري ،**الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص٥٤.

فهو لون «يرفض السكونيّة والضياع وقتال ضد التشتت وضدَّ الدوامة التي تدور بالإنسان العربي المعاصر ويرفض حضور الآخر الأجنبي على الأرض»[١] ويعبِّر الشاعر من خلال هذا الدال اللوني عن صفة الرفض والتمرّد للأرض ويعبّر عن أصالة هذه الصفة وهي التي كما يرى الشاعر تعيد الحياة إلى جانب فعل الشهادة والفداء إلى المكان واسمعه يقول في قصيدة البيرق(١٩٨٦م):

وحدي في الساحةِ/ أكبحُها/فتهيج/والعصبةُ من عربِ النكساتِ/على التلِّ قُعودٌ/أهزُّ بجذع النخوةِ فيهم/وهمْ فوقَ التلِّ قعودٌ/ وأصيحُ بهِمْ/يا عرَبَ/الغفلةِ/والسقطاتِ/أفلا يُحسِنُ فيكم أحدٌ/أن يُلقي حَجَرًا في البئرِ/ألا يُحسِنُ/أن يُصغي يوماً لِحَذامِ/ لولاكمْ ما هَزَّتْ أوتادَ مضارِبِنا/ريحُ الغزواتِ/ولا طالتْ كَفُّ حَقودٍ/من ذي قار، إلى اليوم[٢]

يعبِّر الشاعر في هذه القصيدة عن تشظي العلاقات بين بلدان العالم العربي والموقف الحيادي للدول العربيّة من قضية العراق وهذا هو ما يعبِّر عنه القعود على التلِّ في هذا النص الشعري فالقعود على التلِّ تعبير شعريٌّ عن موقف حياد الدول العربيّة من قضيّة العراق عند الاحتلال الأمريكي ويرى الشاعر أنَّ هذا التصارع بين البلدان العربيّة هو ما يجسِّر الأعداء على الهجوم على الأرض العربيّة كأنَّها في كف الشيطان يدقُّ بينها عطره السحري ويرمي بينها الحجر مما يزيدها افتراقاً ويزيد الأعداء تجرؤاً على الأرض العربيّة. والشاعر للتعبير عن هذه الحقيقة التي يؤمن بها ولصياغة هذا المعنى يوظِّف البئر بوصفها من الرموز المكانيّة المغلقة التي لها جذورها الأسطوريّة المرتبطة بحضارة اليمن وبمنطقة برهوت في اتصالها السحري بالحجر وهو في الأساس لإبليس الذي يحلُّ في البئر ويرمي الحجر خارجها؛ ففي الميثولوجيا العربيّة أنَّ الحجر الذي يرميه الشيطان خارج البئر«له تأثير سلبي شيطاني على المكان الذي يوضع فيه وإذا وضع بين منزلين فإنَّ المشاكل والمصائب تقع بين أصحابهما ويبدأ ساكن المنزل بإلحاق الأذى بالآخر»[٣]. يستخدم الشاعر هذه الأسطورة في بعدها المكاني للتعبير عن العلاقات المتشظيّة بين أقطار العالم العربي وهو ما يجرُّ الأرض العربيّة إلى الضياع وإنسانها إلى الامتهان وفي الدعوة إلى إلقاء الحجر في البئر في التشكيل الالتماسي دعوة إلى نبذ كلِّ الخلافات بين أجزاء العالم العربي للحدِّ من الحضور الأجنبي في الأرض عبر التلاحم بين الدول العربيّة كلِّها. وموقف الشاعر من الأمة العربيّة هو موقف حذام/ زرقاء من قومها حين حذَّرت قومها من هجوم الأعداء ولم يلتفت لها أحد فوقع ما وقع. اسمعه يقول في قصيدة **نجم يتيم** ٢٠٠٨م:

---

[١]- بشرى البستاني، **وحدة الإبداع وحواريّة الفنون**، ص٨٨.

[٢]- معد الجبوري، **الأعمال الشعريّة**، ص٣٤٦- ٣٤٧.

[٣]-كمال، أسطورة رأس إبليس، **paranormalarabia.com/2010/06/blog-post_17.html**

ما تَبَقَّى مِن لُقَى العاجِ/ بِقَعْرِ البئرِ/ رُجِّي بِيَديكِ الآنَ بئري/واحمليني كَرَقِيمْ/مَطرٌ يفتَحُ أبوابَ الضُّحى/وامرأةٌ تخطفني.. أخطفُها/تلبسُني.. ألبسُها/تجري.. وأجري/ويفُورُ الوَهَجُ الأحمَرُ في القلعة في البئر/حتى ينبضَ الطينُ/ ومِنْ أبراجِها/تطلعُ آلافُ النجومْ[١]..

تمثِّل هذه القصيدة التي تعتبر نوعاً من الخطاب الجسدي، مواجهة للخطاب السائد على الثقافة العربيّة الراهنة المتأثرة بالخطاب الأصولي العربي الذي يرى في الجسد إحباطاً للرجل والجسد الذكوري في المجتمع العربي و«صار الجسد هو الموضوع المحرّم الحديث عنه في الخطاب الثقافي العربي الذي يفرض تابواته على الجسد إذ لا يرى في الجسد إلا بعده الحسي الشهواني، مما جعل الصورة الموجودة للجسد تعتمد في الثقافة العربيّة على الإغراء الجنسي مما يعكس الأخلاقيات المهدّرة في الثقافة العربيّة؛ لأنها تنظر إلى الجسد باعتباره جملة من الإغراءات التي تشكِّل خطراً على الأمة ومصدر لدمار الخطاب الأخلاقي فيها»[٢]. ومن هنا تعمل الثقافة العربيّة الأصوليّة على فرض تابواتها على الجسد وباتت الكتابة عنه في هذه المجتمعات ممنوعة ويلجأ الشاعر والكاتب في دراسة الجسد والتجسيد الإيروسي إلى المراوغة والمخاتلة للتخلص من الحضور الضاغط للسلطة[٣]، ويجسِّد فيه حقيقة الجسد الأنثوي وما يقطف منه الجسد الذكوري عند التواصل معه من خلال توظيف الآية القرآنيّة تحت قانون التناص الامتصاصي ومخاطبة مارتا وهي رفيقة الروح وحاضنة السمو والتعالي جسداً وروحاً للرجل كما يجسّد الشاعر حالة الجسد الذكوري عند فقدان التواصل مع الجسد الأنثوي أو عند تهميشه بفعل تابوات الثقافة العربيّة الراهنة عبر توظيف الفضاء الديكوري المتحقق بحضور المكان المغلق المتمثّل في رمز البئر في هذا التشكيل الشعري المكثَّف من ناحيتي الإيحاء والدلالة بخلق التشاكل بين الرموز لتجسيد ما يترتَّب عن التواصل أو فقدان التواصل بين الجنسين. فالبئر في هذا التشكيل الشعري رمز مكاني مغلق وعنوان على حالات من العذاب والمعاناة عند فقدان التواصل مع الجسد الأنثوي وطلب الرجِّ أو الحركة للبئر، يعبِّر عن رغبة الجسد الأنثوي للخروج من عذاباته أو حالات الضيق والخناق التي تحيط به عند فقدان التواصل مع الجسد الأنثوي إلى إيقاع الرقص والانطلاقة أو الفيض والعطاء المتمثّل في المطر بالتواصل مع الجسد الأنثوي مما يمثِّله فعل الملابسة ففعل الملامسة يتناص مع الآية: **﴿هنّ لباسٌ لكم وأنتم لباسٌ لهنَّ﴾**[٤]وفي الآية بيانٌ لسبب الإحلال وعلى حدِّ قول

---

[١]- معد الجبوري، **الأعمال الشعريّة**، صص ٧٣٦- ٧٣٧.

[٢]- إيمان توهامي، **سيميائيّة الجسدفي روايات واسيني الأعرج**، ص٣١.

[٣]- وسن مرشد محمود، **التابو وتشكُّلات السلطة في شعر عدنان الصائغ**،(بالتصرف) ص٢٢١.

[٤]- **البقرة ١٨٧.**

ابن الكثير في تفسيره أنَّ اللباس في الآية هو السَّكَن والراحة[1] ووظَّف الشاعر هذا المعنى من القرآن الكريم تحت قانون التناص ليؤكِّد من خلاله حقيقة يؤمن بها وهي أنَّ المرأة سكن للرجل وطمأنينة له وفي الواقع أنَّ الشاعر يحاول من خلال الإشارة إلى الآية القرآنيّة لإعادة القيمة والمشروعيّة إلى الجسد الأنثوي وهو مصدر خصب للرجل يتمكَّن بالتواصل معه ومخالطته أن يصل إلى الفيض وأن يصل إلى لحظة الاشراق في بئره ويعبّر عنه الشاعر بتجسيد خروج الوهج الأحمر وما يعبّر عنه الشاعر بتجسيد نبض التين عبر التشكيل الأنسني أو طلوع النجوم وهي الدال السيميائي على معاني الرفعة والارتفاع. إنَّ التواصل مع الجسد الأنثوي رمز الخصب والنماء للرجل جسداً وروحاً والمرأة هي حاضنة الشموخ والحلم والسموِّ والينبوع الثرِّ للرجل.

٣. القبر/المقبرة

ما يتبادر إلى الأذهان عندما تمرُّ هذه اللفظة بالآذان هو الموت والضياع أو نهاية دور الإنسان في الحياة وإشارة إلى نهاية المطاف وهي لفظة تحمل معاني الخوف والفزع من العالم المجهول[2]، وقد وظَّف الجبوري هذا الرمز المكاني المغلق في قصيدة بطاقة العبو للتعبير عن إرادة الحياة والتمكّن من الديمومة عند المواجهة حتى الشهادة. اسمعه يقول (١٩٧١م):

ودَّعتُ صمتَ المَقبرةْ/غيرَ أنّي لَمْ أجِدْ في الحُفرةِ الجوفاء/غيرَ الانتظار /ثُمَّ ألقيتُ على القبرِ تعاويذَ الفرارْ/بينَ المرايا حاصروني/حَفروا بالسيفِ صدري وجبيني/نَهضَ (الحَلاَّجُ) مِنْ رأسي/ رمى جُبَّتَهُ بينَ عيوني. /فارتميتُ/ ثُمَّ عانقتُ بقايا جُثَّتي/وتشظّيتُ على مشنَقتي/ وأتيتُ/بعدَ أنْ أصبحَ وجهي/مُصحفاً في كُلِّ بيتْ.[3].

يجسِّد الشاعر في هذا التشكيل الشعري الجدليّة بين الحضور وهو الحضور المتمثّل في التشبّث بالأرض وبين الغياب المتمّثل في الصمت والفرار والمقبرة في هذا التشكيل الشعري رمز مكاني مغلق ومعادل للعراق المعاصر وما يطفح به من أشكال الموت والضياع والقبر معنى من معاني العدميّة والفناء والقاء التعاويذ على القبر، تعبير شعري في الصورة الجماليّة الفنيّة المتأتيّة من التوظيف الإيحائي للرمز المكاني المغلق، عن إرادة المقاومة للشاعر وصموده والحبِّ المتجذر للأرض في نفسه ويعبِّر عن إلحاحه للتشبُّث بالأرض وبالحياة «فالمقبرة تشكّل مكاناً ضيّقاً مغلقاً وهي بمثابة المجمع والمثوى الأخير وتمتاز بالظلمة والعتمة ففي هذا المكان المتّسم القتامة والعتمة يموت الأمل وذلك بانقضاء صور الحياة وتبقى الذكريات المحملة بعبق

---

[1]- ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ص ٢٤٢.

[2]- محمد أبو حميدة، **جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عمّا فعلت**، ص٤٧٩.

[3]- معد الجبوري، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، صص٢٣- ٢٤.

الماضي الغابر»[١]وتوديع المقبرة تعبير شعريٌّ عن إرادة الحياة والتشبُّث بها وسط رَكامات الموت وفضاءات الضياع واذا كان الشاعر يوظِّف الرمز المكاني المغلق المتمثّل في المقبرة ليشير إلى النهاية المؤلمة التي تنتظر الإنسان العربي عند اللجوء إلى الصمت القاتل فإنَّه يشير إلى حتميّةِ الخلود والديمومة والخروج من الموت المحتّم بارادة المقاومة التي يعبِّر عنه الشاعر بنبذ تعاويذ الفرار على القبور وبفعل الشهادة التي تعبِّر عنها الكناية الموجودة في تحوُّل الوجه إلى المصحف فالوجه في هذا التشكيل الشعري هو الطريق والوجهة التي يسلكها الشاعر وهي الشهادة والفداء في سبيل الأرض والشهادة هي التي تجعل منه حلاجاً وتجعله منتصراً في نهاية المطاف وتخلِّده على مشنقته بعد أن تحولُّ وجهه وهو طريقته ووجهته في مواجهة الدواعش الذين جاؤوا إلى العراق ليكمِّلوا سلسلة خراباته إلى مصحف في كلِّ البيوت وفي الحقيقة أنَّ الشاعر يؤِّكد في الظروف الحاليّة الطافحة بعنف الدواعش على التمسك بطريقته في مواجهة الدواعش الذين حاصروا العراق لأنَّها هي التي تجعل من الإنسان العراقي منتصراً وتصنع منه حلاجاً على مشنقته مرفوع الرأس.

د.المكان الفني المفتوح في شعر معد الجبوري

وإذا كان المكان المغلق هو الداخل أو الفضاء المحاصر للإنسان والحيّز المكاني المحدَّد فالمكان المفتوح انطلاقاً من الفرض الأساس الذي يرى «أنَّ النص من منظور السيميولوجي هو الفضاء المفتوح لسلسة لا متناهيّة من الانبثاقات الدلاليّة التي تمكّنه من تأكيد حضوره عبر الزمان والمكان الأمر الذي يدفع به نحو تحقيق وجوده الكينوني»[٢] هو الفضاء المكاني المتّسم بالاتساع حيث لا يجد الإنسان في مسيرته اللامتناهيّة ما يشكِّل عائقاً لرؤيته.

١. البحر

البحر من الرموز التي استخدمها الجبوري في شعره بكثافة وهو يستخدمه تارة للدلالة على معاني التيه والضياع وتارة يستخدمه في التموّجات الدلاليّة المختلفة. اسمعه يقول في قصيدة زمان القش والخشخاش(٢٠٠٥م):

غيَّبني زمان القش والخشخاش/ وهذا الصمتُ/هذا الخنجرُ الممتَدُّ/بين البحرِ والبحرِ، استَطالَ وغِبتَ يا وطني/وَضَاقَ الحلمُ /ولم يَعُدْ بِيَدَيَّ غيرُ الرَّملِ/غيرُ رَمادِ أجنحةِ القَطا/ بينَ الماءِ/واسمِ الماءْ ؟إليَّ إليَّ/ يا مِرآتي

---

[١]- رسول بلاوي، **تشكيل البناء السردي في قصيدة عصا الخرنوب للشاعر حبيب السامر**، ص١٠٤.

[٢]- ملاس مختار، **دلالة الأشياء في الشعر العربي المعاصر**، ص١٣.

الأولى/ونافذتي على الخُلجانِ والشطآنِ، /يا عشقي/ويا شَجَني/أيتها البعيدةُ والقَريبَةُ/لي/إذا عانقتِني/أن أُجلِسَنَّكِ فوق عرشٍ /وأعبر هذه الصحراءْ/متى تَتَوَهَّجينَ، متى/متى قوسُ الهلالِ يلوحُ،/والقنديلُ،/ والأكليلُ/والحنّاءْ[١] ؟..

وجماليّة صورة البحر المكانيّة تتأتى من الحضور الرمزي للبحر في هذا التشكيل الشعري الذي تلتقي فيه ثيمة الوطن مع الصمت والخنجر الممتد بين البحرين، وهما المحيط والخليج والصمت وهو تعبير عن الموقف المتخاذل للدول العربيّة التي تركت العراق وحده بوجه الإرهاب وهذا هو الذي جعل الإنسان العراقي يعاني من العذاب والفقدان حيث يعيش فصول المنفى والمأساة.

ما يجسّده الشاعر خلال صورة البحر المكانيّة هو عذاباته و معاناته أو إجهاض كلّ أحلامه في منفاه أو رحلة التيه والضياع خارج الوطن التي تمثّلها صورة البحر المكانيّة. وما يلفت الانتباه في هذا التشكيل الشعري هو المفارقة بين حالات الاتصال والانقصاع التي تعتري الشاعر وهو في رحلة التيه والضياع المتمثلة في البحر فحالات الانقطاع هو ما يعبّر عنها غياب الشاعر واستطالة حضوره في البحر وحالات الاتصال هي التي جسّدها عبر فعل المعانقة أو قرب الوطن رغم بعد شخصيّة الشاعر مما يعكس انتماء الشاعر إلى الأرض وإلى الوطن رغم كل الويلات والمعاناة والعذابات أو يعبّر عن الأمل بالعودة والرجوع وما يؤكّد هذا المعنى هو فعل العبور في تمثيله لمعاني التجاوز والانتقال من تخوم التيه إلى الاتصال بالوطن الحبيب من دون أن يخضع الشاعر لإرادة البحر والرضى بالموت والضياع في فراق الوطن ويستخدم الشاعرة تارة هذا الرمز المكاني للتعبير عن روح المغامرة و للتعبير عن فعل الحياة والانبعاث. يقول في قصيدة محنة السندباد (٢٠٠١م):

موجةً، موجَةً/ يَشحبُ البحرُ/والفُلْكُ تَهْبُطُ للقاعِ/وهيَ حُطامْ/ تتوارى ثُمالَةُ تِلكَ المُدامْ/لا سواحِلَ/لا برقَ/أتُرى رقَدَتْ شَهرَزادُ/وأنا بَعْدُ في مُقلتيها بريقٌ/وفي شَفَتَيها كلامْ /أم رقدتْ،/روحيَ في قَفَصٍ/وفضائي رَمادُ./أيُّها البحرُ،/ زِدْني عواصِفَ/واطوِ بموجِكَ هذا الرُّكامْ/خَلِّهِ الآنَ يجرفُ /مِنْ حطبٍ وطحالِبَ/مرحَباً بالأعاصير تُوقِدُ جَمْرَ دمي /حينَ يُبحِرُ وجهُ، بلادي معي/ويرشُّ على الأرضِ/ماءَ السلامْ[٢]..

إنَّ مكانيّة البحر تعبّر عن روح المغامرة وإرادة الحياة والتوق إلى كشف المغاليق والانفتاح على المجهول وما يجلب الانتباه في هذا المشهد الشعري البصري المتحقق بمكانيّة البحر هو هيمنة البحر ومعطياته مثل الموجة والشواطئ والمراكب والأعاصير على الفضاء الشعري للنص «مما جعل من البحر ومعطياته مركز الثقل الدلالي المفتوح حيث يتحوّل البحر من صورته البصريّة إلى فضاء دلالي مفتوح وبؤرة التركيز في صورة

---

[١]- معد الجبوري، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص٦٣١- ٦٣٢.

[٢]- المصدر نفسه، ص٥٢٩-٥٣١.

جماليّة»[١] يشير فقدانه إلى فضاء الموت وحضوره إلى الحياة حيث تصبح معطياته المتمثّلة في المواكب والسفن بوابة للخروج والحضور أو بدايّة للحياة مما يجعل من صورة البحر المكانيّة تتضمن الجدليّة بين الموت وبين الحياة فشحوب البحر تعبير شعري عن خفوت إرادة الحياة بدلالة الشحوب وهو ما يتّسم به الموتى قبل موتهم والشحوب إيذان بالأفول والإنتهاء وهذا هو ما يؤكّده فعل الهبوط وانتفاء البرق وانتفاء السواحل مما يسوق الروح الطوافة إلى الحضيض وإلى القاع وأما حضور البحر في ذات الشاعر مع الأعاصير التي توقد جمر دم الشاعر والجمر دال على معاني التوهج والضياع المرتبط بالجسد والروح، تعبير شعري عن التوق إلى الحياة وكشف المجهول حيث يصبح البحر مهبط الروح والجسد للسموّ والتعالي مثلما نلحظ في قصيدة كأس زرقاء، حيث يستخدم الشاعر مكانيّة صورة البحر لتجسيد الحياة الطافحة بالحركة والفاعليّة في ظلّ حواريّة التواصل بين الرجل والمرأة. اسمعه يقول:

يصعدُ الموجُ، يصعدُ/ وجهانِ في لوحَةٍ/ جسَدانِ على الرملِ يستلقيان/ وتبتلُّ بالأزرقِ الفاتحِ/ النظَراتُ/ الشفاهُ/ الأصابعُ، ينحَسِرُ الصمتُ/ أهمسُ: مِنْ قبلِ ألفِ شراعٍ.نشَرْتُ على البحرِ./كنتُ انتظرتُكِ،/ تلتفُّ كَفٌّ بكفٍّ/ ويأخذُنا الموجُ، /يأخُذُنا طائرِ الحُلْمِ،/حتى أقاصي التَّوحُدِ/يلتفُّ غصنٌ بغُصنٍ،/يهبطُ الأفْقُ للبحرِ/شيئاً/ فشيئاً،/ وينحدِرُ الليلُ مثلَ /ساحلٍ مقمرٍ/ لا يدبُّ إليهِ النُّعاسُ/موجتانِ تَشعَّانِ/ليلٌ شفيفٌ/وكاسٌ[٢]..

وما يتجلّي عند التمعن في هذا التشكيل الشعري هو الحضور الإيروسي[٣] للجسد فالغصون وهى رمز الذراع والكفُّ والشفاه من مكوّنات الجسد حيث يجعل من المشهد الشعري الفسيفساء الجسدي الذي يجسّد البوح الحركي الذي يتأتي من التواصل بين الجسدين ومايستفزّ خيال المتلقي ويدغدغ مشاعره في هذا المشهد الشعري هو حضور البحر ومعطياته المتمثّلة في الموجة والساحل والرمل والشراع في التعبير عن فاعليّة الحياة وحركيّتها أوحلم الحياة عند حواريّة التواصل بين المرأة والآخر الذكوري في صورة جماليّة يحقّق شعريتها حضور الخيال على الفضاء الشعري المكاني حيث يجسّد الشاعر الجسدين مستلقيين على رمال الساحل ويصعدهما الموج وثم يدخلا عالم الحلم والرؤيا في تمازج كامل وتلاحم من دون التشظي والافتراق ثم يجسّد الشاعر انحدار الليل على البحر مما يشكّل صورة شعريّة في غاية الجمال المتأتي من تلاقي الأفق والليل في حضرة البحر تعبيراً عن رؤيا الحياة وفضاءات الحركة والتدفق عند التواصل بين الرجل والمرأة وفعل الهمس على الشراع وهي من لوازم البحر تعبير شعريٌّ يبوح بفاعليّة التواصل الجسدي أو إنَّ الشاعر يسعى

١- جمال مجناح، **مكانيّة صورة البحر في المخيال الشعري الفلسطيني**، ص١٣٤- ١٣٥.

٢- معد الجبوري، **الأعمال الشعريّة**، صص٧٤٩- ٧٥٠

٣- والايروسي أو الايروتيكى عنوان على القصائد التي تشتغل على فضاء الجنس الحسي بحالاته وطقوسه وهواجسه وتحوّلاته ولغته وصوره وإيقاعاته (محمد صابر عبيد، **التشكيل الشعري: الصنعة والرؤياء**، ص١٤٥).

بتوظيف صورة البحر المكانيّة مع استخدام لوازمه عبر تجسيد حالة التوحد وهي ترتبط عادة بالجانب الروحي للإنسان، يسعى من أجل أن يجعل من الصورة المكانيّة بؤرة المشهد الشعري لخلق مكانيّة الجسد والروح في صورة انتشار الشاعر على البحر وتجسيد حالات الترقب والانتظار ومن ثم حضور الموج وهو يأخذ الشاعر والمرأة إلى عالم الحلم وعالم التوحد تعميقاً لفاعليّة التواصل بين الجسد الذكوري والأنثوي ومن ثم عزل الخارج الثقافي العربي الذي يرى في الجسد وسيلة اشباع الرغبات والشهوات الحسيّة غير أنَّ الشاعر يرفض هذا المنطق الثقافي بتجسيد حالات التوحد والسمو الروحي والجسدي عند التواصل.

٢. الصحراء

إنَّ الصحراء من الرموز المكانيّة التي وظَّفها الجبوري في أشعاره بكثافة وحفلت الكثير من النصوص الشعريّة للشاعر بالمشهد الصحراوي في ظلّ خيال شعري مرهف يخرج الصحراء من نمطيّة الحضور إلى جزء شعري سيميائي يستفزُّ به خيال المتلقي. اسمعه يقول (١٩٧٤م):

هذا عصرُ الخروجِ مِنَ الصحراءِ/فاخرجْ على القبيلةِ/مُهراً طافِحاً في/الوديانِ/مُنفَلِتاً كالسيلِ/آنَ الخروجُ دونَ قِناعٍ/وَدنَتْ ساعَةُ البِشارَةْ/قُلتُ/ لمْ يبقَ غيرُ شِبرٍ من الدربِ/وتأتي إشارتي/غيرَ أني، قبلَ أنْ أبصرَ الإشارَةْ/الطريقُ شِبرٌ /فحلمي مُوغِلٌ في المدى/وخطوي نبيٌّ/ لم يزلْ يسكنُ المَغارَةْ[١]..

والمشهد الشعري يتعكّز على معطيات التراث التاريخي العربي مثل الصحراء والقبيلة وهما المفهومان المرتبطان بشخصيّة عنترة وخروجه على أعراف القبيلة وفي الواقع أنَّ الشاعر يستخدم شخصيّة عنترة في تقمّصه وراء الكلمات والرموز والإشارات ليدعو الجماهير على الخروج ضدَّ السلطة ويبدو أنَّ هذا التقمص وراء شخصيّة عنترة يمثِّل نوعاً من الهروب من بطش السلطة غير أنَّ «الصحراء في هذا النص تتحوّل من بعدها الطبيعي ونماذجها العالقة في الخيال إلى تجربة تاريخيّة معاصرة تعيد إنتاج تجربة الإنسان في منفاه وظلال التيه أو تمثّل الرضوخ والخضوع لأمر السلطة المتمثّلة في القبيلة فالصحراء هنا قصيدة داخل القصيدة استعاد الخيال من خلالها قصة عنترة بظلالها الموضوعاتيّة»[٢] المعبّرة عن الجدليّة الأزليّة بين الموت وإرادة الحياة وهي في هذا المشهد الشعري في بعدها الموضوعاتيّ استخدمها الشاعر للتعبير عن ظلال التيه المسيطر على الخيال العربي أو الحلم العربي والخروج من الصحراء هو الخروج من ظلال التيه أو العيش المتّسم بالذل والعار إلى الوعي ومن ثمّ إلى الثورة ضدَّ السلطة فالصحراء تساوي المأساة وهذه

١- معد الجبوري، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص١١٤- ١١٥.

٢- جمال مجناح، **شعريّة الصحراء في الخيال الفلسطيني**، ص٢٤٥.

المأساة التي أفرزتها السلطة الغاشمة للشعب العربي مثل أعراف القبيلة جعلت عنترة الفارس المغوار يعيش في بطون الصحاري.

ويمكن أن تكون الصحراء دالا سيميائيا على التخلف الذي تعيش فيه الأمة العربيّة وما يقودنا إلى هذا المعنى هو الارتباط السياقي بين الصحراء وبين القبيلة والقناع؛ فالقناع هو قناع الزيف والتزييف والتصلُّف والقبيلة تمثِّل الواقع العربي والصحراء هي الواقع العربي المصفَّد بسلاسل التخلف الذي يعيش فيه، فعنترة العصر الذي عاني من ويلات أعراف قبيلته يتمتّع بالوعي وبالحلم ويرى أن التخلف السائد على الشارع العربي والفكر العربي وهكذا زيف الحضور العربي هو ما جرَّ العرب إلى الهزيمة ومن هنا يدعو الشاعر، وهو عنترة العصر، الشعب العربي إلى الخروج من صحاري التخلف وزيف حضوره إلى المواجهة بالوعي واليقظة والبصيرة. يقول في قصيدة **بطاقة السيّدة المجريّة (١٩٧٤م)**:

الوقتُ مساءٌ/جسدي الصحراء/ووجهُ السيّدةِ المجريّةِ نافورَةٌ/السيّدةُ المجريّةُ/تدخلُ بي أقربَ حانٍ/مُنفَتِحٍ للموجِ/ الخمرَةُ تصعَدُ/ والرقصُ جنونيّ/للرقصِ طقوس /أتنفسُ فيها رائِحَةَ السرِّ/فلنرقصْ حتى نتوحَّدَ/حتى نتَشَظَّى/ احترقي في جسدي كالخَمْرَةِ/ضمّيني للألَقِ المُتوهّجِ/في عينيكِ[١].

الصحراء هي الرمز المكاني المفتوح الذي يحمل دلالات التوسع والامتداد وهي تتضمّن الجدليّة بين معاني الضيق وبين الاتساع والامتداد المرتبطين بالديمومة والخلود أو المرتبطين باتساع التأمل وانفتاح الرؤيا إذ إنَّ الصحراء حاضنة الرؤياء ومبعثه والشاعر استخدم هذا الرمز المكاني في عقد تماثل بينها وبين الجسد الذكوري ليعبِّر عن حقيقة يؤمن بها وهي أن الجسد الأنثوي مصدر الرؤياء والحلم والتأمل بالنسبة للجسد الذكوري ويضفي على الجسد الذكوري الاتساع والامتداد المرتبطين بالرؤياء والحلم وفي هذا التعبير تخرج الصحراء من دلالاتها المألوفة في وعي المتلقي وبدعم من القرينة السياقيّة تشيع بالحركة والفاعليّة وتصبح بؤرة الجسد الذكوري للتأمل والرؤياء ورحبيّتها تعبِّر عن امتداد الفضاء الجسدي الذي يتحوّل من مفهومه المكاني إلى العنصر الأساس للوعي والتأمل حيث يصبح الجسد بدلالة المشهد الصحراوي ميداناً رحباً للإنسان ليحقِّق عبر الامتداد والتوسع كينونته الوجوديّة أو يخرج الجسد وفق المشهد الصحراوي عن دلالاته المرتبطة بالسكون والضيق والتحديديّة إلى معاني الشمول والرحبيّة حيث يصبح مصدراً للحلم والصحوة وإن عدنا إلى موضوع التمازج بين المشهد الصحراوي ومكانيّة البحر نلحظ أن الشاعر بعد تجسيد المشهد الصحراوي كما مرَّ أعقب هذا المشهد بمشهد شعري مرتبط بلوازم البحر وهو صورة الموج وتموُّجه تعبيراً عن معاني الحركة والاستمراريّة ليؤكِّد ما يعبِّر عنه المشهد الصحراوي فالجسد الذكوري في

[١]- معد الجبوري، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، صص١٤٧ - ١٤٨.

تلاحمه مع الجسد الأنثوي يتوغل في حانٍ منفتحٍ للموج ليؤكّد أن خصوصيّة الجسد الذكوري في تماثله مع الصحراء ليس السكون، بل الجسد الذكوري يتّسم بالحركة والفاعليّة واسمعه يقول في **للصورة لون آخر** (١٩٧٤م):

أنّي كنتُ بكيتُكَ يا وطني/حتى ابيضّتْ عيناي/فألغيتُ قِراءَةَ كُلِّ مواعيدِ البرقِ بعينيكَ/وحينَ طلعتَ معي/وقفتُ/ ولذا/أعرفُ أنَّ الصورةَ/بينَ حُزيرانَ وتشرينْ/أعمقُ مِمَّا بينَ الجُرحِ/وبينَ السّكينْ/ المدنُ العربيَّةُ ليستْ أرصِفَةً/لوجوهِ المُنتَظِرينْ./قلتُمْ: (كانَ الدَّمُ مُحتَقِناً في الأعراقِ/الدَّمُ في رَحِمِ الجرحِ المُقفلِ مُحتقِنٌ/لكني أُنبئُكمْ أني في تشرينَ/رأيتُ الدَّمَ يورقُ/بينَ رمالِ الصحراءْ/قلتُمْ:(كانَ العطشُ/المُتداخلُ في العظمِ/يسدُّ طريقَ الرؤيا/ لكني أُنبئُكمْ أني في تشرينَ/رأيتُ الماءَ/يتدفقُ بينَ أكُفِّ الجندِ الممتدينَ/مِنَ الجولانِ/ إلى سيناءْ[1]..

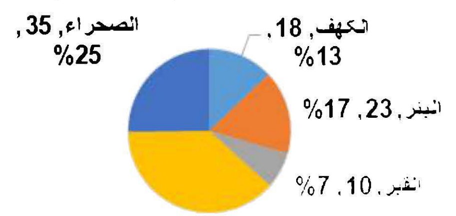
والمشهد الشعري يجسِّد الواقع العربي والفلسطيني وما لفَّ به من الحزن والمرارات والعذابات في يونيو ١٣٦٧ وكانت النكسة بمثابة زلزال كبير هزَّ جسد الأمة العربيّة وغطّى اليأس صفحات الشعر العربي بعد النكسة في جزء كبير منه، حيث راح الشعراء يجسّدون الموت المخيّم على الشارع العربي برؤية تشاؤميّة، فقد انبرى الكثير من الشعراء بعد النكسة للنهوض بالإرادة العربيّة المخفوتة والجبوري من شعراء هذا التيار حيث يكرّس في أشعاره الوعي الفعلي المرتبط بالواقع الإنساني المعيش والوعي الممكن المرتبط بالمستقبل أو الرؤية المستقبليّة المتمثّلة في تشرين رمز التفاؤل مما يكمن فيه الوعي الممكن المرتبط بحالات الفرح والبهجة المتأتيّة من الانتصار ودحر العدوان وهذه هي الخصوصيّة الأساسيّة للشاعر الملتزم الحق عند عزّ الدين المناصرة، حيث يرى «**أنَّ المبدع الحق الذي يمتلك الصدقيّة هو الذي يحلِّل الواقع ضمن منظور جمالي جدلي ومنظور يعي التحولات الإجتماعيّة، ثم يتجاوزها إلى استشراف المستقبل**»[2]. فقد جسَّد الجبوري، في ضوء هذه الحقيقة، الوعي الفعلي والوعي الممكن المرتبط بالمستقبل العربي بعد النكسة خلال المشهد الصحراوي؛ فالصحراء في هذا المشهد الشعري بما يحمله هذا الرمز المكاني المفتوح من الدلالات والإشارات هي الواقع العربي المكسور بعد الهزيمة وفي استخدام هذا الرمز المكاني المفتوح معادلاً للواقع العربي المهزوم تعميق لعمق المأساة أو الهزيمة فالصحراء تتسِم بدلالات الشمول والاتساع وفي توظيفها معادلاً موضوعياً للواقع العربي محاولة لتعميق مأساة الواقع العربي وما آلت إليه الأرض العربيّة من الضعف والموت والاحباط وفي هذا يتجلّى الوعي الفعلي المرتبط بالواقع العربي وما يجسِّده الشاعر في هذا المناخ الصحراوي هو حتميّة تجاوز الواقع العربي المهزوم إلى الحياة والخلاص والحريّة بقرينة تشرين – وهو شهر الأمطار ورمز التفاؤل في هذا

---

[1]- معد الجبوري، **الأعمال الشعريّة**، صص١٦١-١٦٢.

[2]- عزالدين المناصرة، **جمرة النص الشعري**، (مقاربات في الشعر و الشعراء و الحداثة والفاعلية)، ص٤٨.

التشكيل الشعري فيجسّد الشاعر تدفق الماء وهو رمز الحركة والاستمراريّة ورمز الحياة بدلالة قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾[١] في التشرين ليجعل من الصورة الشعريّة أيقونة سيميائيّة دالة على معاني الحياة والبهجة والسرور مما يقودنا إلى الوعي الممكن المرتبط بالرؤية المستقبليّة- وبقرينة الدم وهو القرينة المضمرة لفعل الشهادة أي إنَّ الشهادة تمثّل القوة المحرّكة لجسد الأمة العربيّة وفي فعل "يورق" تجسيد شعري عن حالة الانبعاث والحياة المنبعثة من بين رمال الصحراء وما يحقق شعريّة المشهد الشعري هو حضور الخيال في التشكيل حيث يجسّد الشاعر الدم وأسند إليه فعل الإيراق والإخضرار وصارت الصحراء مبطن الفعل والدم مما يضفي الجماليّة إلى المشهد الشعري وما يلفت الانتباه في هذا التشكيل الشعري هو المزج بين الصورة الصحراويّة ومكانيّة صورة الماء وهو من لوازم البحر والصورة البحريّة في هذا التشكيل الشعري تؤكّد حقيقة المشهد الصحراوي في دلالته على بزوغ الحياة واستمراريّتها وفي نهاية المطاف نقدّم إحصائيّة دقيقة عن مدى تواتر الرموز المكانيّة المفتوحة والمغلقة في شعر الجبوري:



إنَّ البحر أحرز قصب السبق بالنسبة لغيره من الرموز المكانيّة المفتوحة والمغلقة ويأتي بعده رمز الصحراء وقد بلغ توظيفها ٢٥ مرة وثم الكهف والقبر من بين هذه الرموز أقلُّ توظيفاً بالنسبة لغيره من الرموز المكانيّة حيث يتقلّص فيهما التوظيف إلى ١٨ مرة و ١٠ مرات ولا بأس بالإشارة إلى أنَّ حضور المكان في شعر الجبوري مرتبط بالحالة الشعوريّة للشاعر أو يأتي في إطار المعاني في تلاؤم تام ومنطقي بين المكان والمعاني والحالات المختلفة. ولا يخلو الحضور المكاني من الرصيد التاريخي المعرفي فنرى المكان الموظّف في شعر الشاعر يعيدنا، عبر الاسترجاع، إلى التراث العربي.

[١] - الأنبياء ٣٠.

النتيجة:

نستنتج مما سبق عدة نقاط أهمها:

١.معد الجبوري من الشعراء البارزين الذين احتلَّ البعد المكاني حيّزاً واسعاً من بنيات شعرهم ولمعد الجبوري شغفه الخاص بمكانيّةِ المشهد الشعري انطلاقاً من وعيه الشديد بوظيفة العنصر المكاني في المشهد الشعري ودوره في إنضاج النص من ناحيتي الجماليّةِ والدلاليّةِ.

٢. الرمز المكاني في شعر الشاعر له رصيده الأسطوري أو الديني والتاريخي مثلما نلحظ في رمز الكهف والبئر والبحر والصحراء.

٣.استخدم الشاعر رمز الكهف في قصائده في صورة مفارقيّةٍ لا تناسب ملامح المكان والشخصيات في القصة القرآنيّةِ، فليس الكهف في شعر الجبوري المأمن والملاذ للذين يلجأون إليه ولم يعد قادراً على أن يحميهم من بطش دقيانوس ونجد الشاعر أهل الكهف لا يلوذون بالكهف، بل يجدون في شخصيّةِ دقيانوس الملجأ ونجد الشاعر يستخدم رمز البئر في أشعاره والبئر ليست عنوان العذاب والمعاناة، بل البئر تصبح تارةً وسيلة الشعب إلى العزة والانفتاح مثلما حدث للنبي يوسف وتأتي تارة مع ما تحمله اللفظة من الحمولات الدلالية المرتبطة بأسطورة رأس إبليس في حضرموت للدعوة إلى نبذ الخلافات بين الدول العربيّةِ لصدِّ العدوان واستخدم الشاعر رمز الصحراء والبحر ليعبّر من خلال الرمزين عن معاني التيه والضياع ويجسّد خلال الدلالة المتسمة بها رمز البحر والصحراء عن فاعليّةِ الحياة وبزوغه والخصب والانبعاث وفيما يرتبط بموضوع المرأة نجد الشاعر يستخدم المشهد المكاني المتمثّل في البحر ليعبِّر عن حقيقة يؤمن بها ومفادها هو أن الجسد حاضن الرجل جسداً وروحاً والتواصل معها يزجُّ الرجل إلى النشوة والدفء جسداً وروحاً.

٤. تتحقق شعريّةِ المكان في شعر الجبوري من خلال هيمنة الخيال على الفضاء المكاني للشعر وسيطرة الخيال على اللغة الشعريّةِ كما تتحق الشعريّةِ من خلال لعبة اللغة في فضاء التشكيل الشعري فنرى الشاعر يزرع خلخلة في ملامح المكان وله رصيده التراثي بأنماطه المختلفة تحت قانون المفارقة أو يكسب العنصر المكاني حيويّةِ في حضوره ليعمّق من جهة من دلالات الشعر من جهة وإضفاء الشعريّةِ على منطقة التلقي من جهة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع:

أ.الكتب:

١. باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا، بيروت:المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٠م.

٢. البستاني، بشرى، **وحدة الإبداع وحواريّة الفنون**، ط١، عمان: دار فضاءات، ٢٠١٥م.

٣. الجبوري، معد، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، عمان: دار فضاءات، ٢٠١٤م.

٤. حسن عنبتاوي، دلال، **المكان بين الرؤياء والتشكيل في شعر ابراهيم نصر الله**، ط١، بيروت: دار ناشرون، ٢٠١٧م.

٥.حمودة، حنان موسى، **الزمكانيّة وبنية الشعر المعاصر: عبدالمعطي حجازي نموذجاً**، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٦م.

٦. ربابعة، موسى، **آليات التأويل السيميائي**. الكويت: مكتبة آفاق. ط١. ٢٠١١م.

٧. الرباعي، عبدالقادر، **الصورة الفنيّة في النقد الشعري**، عمان: مكتبة الكتانيّ، ١٩٩٥م.

٨. عبيد، محمد صابر، **فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل**: مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان. دمشق: دار النينوى. ٢٠١٠م.

٩. غزوان، صلاح فضل، ابراهيم، عبدالحميد، **الشعر ومتغيرات المرحلة: تيارات في نقد الشعر العربي المعاصر**، بغداد: دار الشئون الثقافيّة، ١٩٨٤م.

١٠. فتحي، فاتن غانم، **تداخل الفنون في الخطاب النسوي: شعر بشرى البستاني أنموذجاً**، عمان: دار فضاءات، ٢٠١٥م.

١١.مختار، ملاس، **دلالة الأشياء في الشعر العربي المعاصر: عبدالله البردوني أنموذجاً**، الجزائر: المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، ٢٠٠٢م.

١٢.مرشد محمود، وسن، **التابو وتشكلات السلطة في شعر عدنان الصائغ**، ط١،دمشق:دارتموز، ٢٠١٧م

١٣. المناصرة، عزالدين، **جمرة النص الشعري**، (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، عمان، دار مجدلاوي، ط١ز ٢٠٠٧م.

ب.الأطروحات الجامعيّة:

١٤. بغدادي، ابراهيم، **دلالة المكان في رواين مدن الملح لعبدالرحمن منيف**، مذكرة لنيل شادة الماجستير، الجزائر: جامعة المسيلة، ٢٠١٦م.

١٥. توهامي، إيمان، **سيميائيّة الجسد في رواية أحلام مريم الوديعة لواسيني الأعرج**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب، الجزائر، جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠١٣م.

١٦. محمود عبدالله، إخلاص، **العنوان في شعر معد الجبوري**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في جامعة الموصل،٢٠١٢م

١٧. لعتيقي، فريدة، **شعريّة المكان في رواية جلدة الظلّ من قال للشمعة أفٍ لعبدالرزاق بوكبة**، من متطلبات شهادة الماستر، الجزائر: جامعة عبدالرحمن ميرة، ٢٠١٢م.

ج.المقالات:

١٨. أبوحميدة، محمّد، **جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، المجلد٢٢، ٢٠٠٨م، ص٤٧٩.

١٩. بلاوي، رسول،تشكيل البناء السردي في قصيدة عصا الخرنوب للشاعر حبيب السامر،مجلة أدب عربي،العدد١، السنة٩، ١٣٨٧هـ، ص١٠٤.

٢٠. مجناح، جمال، **مكانيّة صورة البحرفي الخيال الشعري الفلسطيني المعاصر:مقاربة سيميائيّة ظاهراتيّة**، مجلة جامعة القدس المفتوحة، العدد١١، ٢٠١٠م.ص ١٣٤- ١٣٥,

٢١. مجناح، جمال، **شعريّة الصحراء في الخيال الفلسطيني: مقاربة سيميائيّة في مكانيّة الصحراء وخلفياتها الثقافيّة**، الجزائر: مجلة الأثر،العددالثامن،٢٠٠٩م.ص٢٤٥

د.المواقع الإنترنتيّة:

٢٢. أد. كمال، مقالة **أسطورة رأس إبليس**، (١٠. ٦. ٢٠١٠)

www.paranormalarabia.com/2010/06/blog-post_17.html

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة العاشرة، العدد التاسع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٨هـ. ش/٢٠١٩م

صص ٢١- ٤٤

DOI: 10.22075/lasem.0621.4262

أثر القراءة الشاذة في بناء القاعدة النحوية

إبراهيم البب* وحكمت علي برهان**

الملخّص

يهدف هذا البحث إلى دراسة أثر القراءات القرآنية الشاذة في بناء القواعد النحوية، كما يحاول أن يبين العلاقة بين القراءات القرآنية والأحرف السبعة، فالقراءات القرآنية ظاهرة من الظواهر المنبثقة عن المشافهة في القرآن الكريم، وتشكل الأحرف السبعة والقراءات مظهراً من مظاهر الإعجاز القرآني، فهي تؤيد بعضها بعضاً من غير تناقض، ويرى بعض الباحثين أنَّ القراءات القرآنية لم تنل المكانة الواجبة عند النحاة في أثناء تقعيد النحو العربي، فالقراءة الشاذة التي فقدت شرط التواتر لا تقل شأناً عن أوثق ما نُقِلَ إلينا من ألفاظ اللغة وأساليبها، فالقراءات الصحيحة أو الشاذة شواهد نحوية فصيحة وربما هي أفضل من الشواهد الشعرية، وقد أهدر معظم النحاة جانباً كبيراً من الاستعمالات الفصيحة واللهجات العربية حين لم يعتمدوا القراءات، إذ شذذوا ما لم يتفق مع أقيستهم وكان الأجدر الأخذ بالقراءات وتقعيد النحو بناءً عليها وتصحيح قواعده استناداً إليها.

كلمات مفتاحية: القاعدة النحوية، القراءة الشاذة، الاستشهاد، الشاهد، اللحن.

تمهيد:

إن القراءات ظاهرة مهمة جاء بها القرآن الكريم وتتجلى أهميتها في نواحٍ متعددة منها: ١-التيسيرُ على العرب الذين شوفهوا بالقرآن، إذ كانت حياتهم على النمط القبلي الذي يقوم على التعصب لكل ما

---

*- أستاذ في قسم اللّغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

** طالب دكتوراه في قسم اللّغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. (الكاتب المسؤول) brbhan77@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٠٦/٠٢هـ.ش= ٢٠١٥/٠٨/٢٤م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠٩/٠٤ هـ.ش= ٢٠١٥/١١/٢٥م

يتصل بالقبيلة، وقد أَلِف كل منهم لسان قبيلته. ٢-تسهيلُ حفظ القرآن عليهم؛ إذ يجد بعضهم سهولة في بعض القراءات أكثر من غيرها. ٣-إثراءُ اللغة العربية فقد أمات القرآن اللهجات واللغات المستبعدة عن الفصاحة، وأبقى للعرب الفصيح من لغاتهم، فوحّد الأمة بعد أن خفّت حدّة خلافات اللهجات واللغات. ٤-عني العلماء قديماً وحديثاً بعلم القراءات، إذ وجدوا فيها ينبوعاً لدراسات جديدة. وتشكل الأحرف السبعة والقراءات مظهراً من مظاهر إعجاز القرآن الكريم، فهي تؤيد بعضها بعضاً من غير تناقض في المعاني والدلائل ولا تنافٍ في الأحكام والأوامر، وهذا ينسجم مع قوله تعالى: ﴿**أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا**﴾ النساء:٨٢.

أهمية البحث وأهدافه ومنهجه:

يهدف البحث إلى إبراز أثر القراءة الشاذة في بناء القاعدة النحوية، معتمداً على المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف اللغة في نفسها ومن أجل نفسها، ويدرس الظاهرة كما هي في الواقع ويعنى بتحليلها وتفسيرها وتصويرها ويهتم بوصفها وصفاً دقيقاً ويعبر عنها كيفياً أو كمياً، فالتعبير الكيفي أو الكمي يصف لنا الظاهرة وحجمها ودرجات ارتباطها مع الظواهر المختلفة عن طريق جمع المعلومات والبيانات عنها وإخضاعها للدراسة الدقيقة.

يرى بعض الباحثين أن القراءات القرآنية لم تنل المكانة الواجبة عند النحاة في أثناء تقعيد النحو العربي فقد استبعد البصريون من منهجهم الاستشهاد بالقراءات إلّا إذا كان هناك شعر يسندها أو كلام عربي يؤيدها أو قياس يدعمها. أمّا الكوفيون فكانوا أكثر من البصريين استدلالاً واحتجاجاً بآيات القرآن الكريم وأساليبه، وذلك لأنهم يؤمنون بأن القرآن جاء بلغات مختلفة فصيحة، فهو أحقُّ بالقبول وأجدر بالأخذ حينما تبنى قاعدة، أو يقرر حكم، أو يصحح أسلوب، وقد ذهب معظم العلماء إلى أن القرآن هو المصدر الذي يجب أن نتجه إليه في كل قاعدة نقيمها وفي كل حكم نصدره، وفي كل أسلوب ننشئه.[١] يقول الفرّاء: "الكتاب أعرب وأقوى في الحجة من الشعر"[٢].

---

١ – ينظر: عبد العال سالم مكرم، **القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية**، صص٩٧، ١٢٤، ١٣٣، ٣٤٤.

٢ – أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء، **معاني القرآن**، ١/١٤.

فالقرآن الكريم حجةٌ في العربية بقراءاته المتواترة، وغير المتواترة، كما هو حجة في الشريعة، فالقراءة الشاذة التي فَقَدت شرط التواتر لا تقل شأناً عن أوثق ما نُقِل إلينا من ألفاظ اللغة وأساليبها. وقد ذهب العلماء إلى أن نقل اللغة يُكْتَفَى فيه برواية الآحاد، ويرى بعضهم أن دارس النحو لو أراد أن يحتكم إلى أسلوب القرآن وقراءاته في كل ما يَعْرِض له من قوانين النحو والصرف ما استطاع إلى ذلك سبيلاً؛ ذلك لأنَّ الشعر قد استبدَّ بجهد النحاة فركنوا إليه، وعوّلوا عليه، بل جاوز كثيرٌ منهم حدَّه فنسب اللحن إلى القرّاء الأئمة، ورماهم بأنهم لا يدرون ما العربية.[١] ولا يخفى على أحدٍ أنَّ جمع الشعر وتدوينه وحفظه جاء لخدمة القرآن الكريم، فقد قال ابن عباس: "إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله، فلم تعرفوه، فاطلبوه في أشعار العرب فإن الشعر ديوان العرب، وكان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشد فيه شعراً "[٢]، وقد أنكر بعض العلماء أن يكون القرآن الكريم هو الأصل في الاستشهاد ومن هؤلاء الشيخ عبد الجواد رمضان، إذ يقول: "ولا نزاع في أن كلام العرب هو الأصل الذي يقاس به القرآن الكريم حتّى تصح الموازنة التي أوجبها التحدي، وما كان أصلاً يجب أن يكون الدليل المقدم" (٣).

وذهب بعض الباحثين إلى أن اعتماد النحويين على الشعر كان ثغرة نفذ منها الطاعنون عليهم، فالشعر يعاني من عيوب متعددة منها: التصحيف؛ إذ إن الشعر العربي كان مسجلاً في صحف ودواوين يقرأ منها، والقرآن الكريم بقراءاته العديدة مرجعه الرواية والنقل، وقد عيب على هؤلاء الذين يعتمدون على خط المصحف في قراءة القرآن. وكثير من الشعر العربي روي بروايات عديدة، وعلى كل رواية تقوم القاعدة وتبنى الأصول مما أدى إلى اضطراب هذه القواعد. أمَّا الرواية في القرآن وقراءاته فهي موثقة تقوم على سند متين لا يتسرب إليه الشك ولا يعتريه الريب. وقد يرتكب الشاعر الضرورات في شعره؛ لأن الوزن والقافية والروي والموسيقا أمورٌ يضعها الشاعر نصب عينه، ومن أجلها قد يخرج عن القاعدة ويجوّز ما لم تجوزه أساليب العربية، وقد ذهب بعض النحاة إلى أن "كل ضرورة ارتكبها شاعر فقد أخرجت الكلمة عن

١ - ينظر: محمد عبد الخالق عضيمة، **دراسات لأسلوب القرآن الكريم**،ق١/ج١/٢.

٢ - أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ص١١.

٣ - عبد العال سالم مكرم، **القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية**، ص٣٣٠.

الفصاحة".[١] أمّا القرآن الكريم فليس موضع ضرورات. وهناك في الشعر العربي بعض الأبيات المجهولة النسب، وقد استدلَّ بعض النحاة بشطر بيت لا يُعرف شطره الآخر، ومع ذلك فقد وقف بعضهم من بعض قراءات القرآن التي لم يجهل سندها موقف النقد والمعارضة. وهناك أبيات مدسوسة أو منحولة دخلت إلى الشعر العربي، فقد وضع بعض رواة الشعر أشعاراً ودسوها ونسبوها إلى غير أصحابها، كحماد الذي كان ينحل شعر الرجل غيره ويزيد في الأشعار. [٢] وقد اعترف خلف الأحمر بذلك إذ يقول: " أتيت الكوفة لأكتب عنهم الشعر فبخلوا عليّ به فكنت أعطيهم المنحول، وآخذ الصحيح، ثم مرضت فقلت لهم: ويلكم: أنا تائب إلى الله، هذا الشعر لي، فلم يقبلوا مني، فبقي منسوباً إلى العرب لهذا السبب"[٣]. وقد اعتمد النحاة على هذا الشعر المدسوس في استنباط القاعدة واستخراج الأصول، قال السيوطي: "وضع المولدون أشعاراً ودسوها على الأئمة، فاحتجوا بها ظناً أنها للعرب، وذكر أن في كتاب سيبويه منها خمسين بيتاً."[٤]

تصنيف القراءات:

القراءة عند"القراء أن يقرأ القرآن سواء كانت القراءة تلاوة بأن يقرأ متتابعاً، أو أداء بأن يؤخذ عن المشايخ ويُقرأ"[٥]، والقراءة هي"النطق بألفاظ القرآن كما نطقها النبي، أو كما نطقت أمامه فأقرّها ".[٦] والقراءات لا تختلف عن القرآن ولا تشكل حقيقة مستقلة من دونه، بل هما حقيقة واحدة؛ لأن القراءات أشكال القرآن وهيئاته لا أبعاض منه أو أجزاء، والشكل والهيئة لا يخرجان عن حقيقة الجوهر، بل هما والجوهر حقيقة واحدة. فالقرآن متواتر وكذلك القراءات، فهي سنة يأخذها الآخر عن الأول، فالقراءات حصرٌ بالوجوه التي أثرت عن النبي ونقلها عنه القراء الضابطون، إذ لا زيادة لمستزيدٍ.[٧] ويقول أبو عمرو

---

[١] – جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، ١/١٨٨.

[٢] – محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ص٢٣.

[٣] – أبو زيد الأنصاري، **النوادر في اللغة** ، ٢/٣٥٩.

[٤] – جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، **الاقتراح في علم أصول النحو**، ص٢٦.

[٥] – ينظر: محمد علي التهَانَوي، **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**،٢/١٣١٢.

[٦] – عبد الهادي الفضلي، **القراءات القرآنية . تاريخ وتعريف**، ص٦٣.

[٧] – ينظر: محمود أحمد الصغير، **القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي**، ص١٧.

الداني:" وأئمة القراء لا تعمل في شيء من حروف القرآن على الأفشى في اللغة أو الأقيس في العربية، بل على الأثبت في الأثر والأصح في النقل والرواية إذا ثبتت عندهم لا يردُّها قياس عربية ولا فشوّ لغة؛ لأن القراءة سنة".[١]

ويعود تعدد القراءات القرآنية أو الأوجه التي سمح النبي (ص) بقراءة النص القرآني بها إلى الحديث (أنزل القرآن على سبعة أحرف). ولم يكتب كتّاب الوحي هذه الأحرف أو القراءات في صحف أيام الرسول؛ بل التزموا باللغة التي كان رسول الله (ص) يملي عليهم بها. أمّا الأحرف السبعة فقد ظهرت في قراءة القرآن لا في كتابته. وبعد أن تفرّق الصحابة في الأمصار الإسلامية، كان كلٌّ منهم يقرئ الناس بحرفه، وصحب ذلك تسجيل كتابي لكل حرف يقرأ به... وحين ثارت الفتن بين المسلمين في عهد عثمان بسبب اختلافهم في القراءة انتزع عثمان الفتنة بردّه المسلمين جميعاً إلى مصحف واحد وألزمهم أن يتقيدوا بما يسمح به رسمه من أوجه القراءات، وقام بجمع سائر الصحف والمصاحف وأحرقها.[٢] واستمر الحال على ذلك مدة طويلة استقرت فيها الأمور، وزال التعصب بين المسلمين، ولم يعد هناك خشية من تسجيل القراءات مرة ثانية فتم تسجيلها. وكان أول من ألّف في القراءات ـ كما ذكر ابن الجزري ـ هارون بن موسى، إذ يقول ابن الجزري: "أول من سمع بالبصرة وجوه القراءات وألّفها، وتتبع الشاذ منها، فبحث عن إسناده: هارون بن موسى الأعور، وكان من القرّاء".[٣] ثم تلاه جماعة من علماء القرن الثالث على رأسهم: أبو عبيد القاسم بن سلّام (ت٢٢٤هـ)، وأحمد بن جبير الكوفي (ت٢٥٨هـ)، والقاضي إسماعيل بن إسحاق المالكي (ت٢٨٢هـ).[٤] وكان هناك عدد من الصحابة عرفوا في عهد الرسول (ص) بقراءة القرآن.[٥] وعندما أرسل عثمان بن عفان المصاحف إلى الأمصار أرسل معها القراء، فكان زيد بن ثابت مقرئ المصحف المدني، وعبد الله بن السائب مقرئ المكي، والمغيرة بن شهاب مقرئ الشامي، وأبو عبد الرحمن

---

١ – ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ١/١٠.

٢ - ينظر: أحمد مختار عمر، **لغة القرآن –دراسة توثيقية فنية**، ص٦٣.

٣ - ينظر: ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر** ١/٩، د. أحمد مختار عمر، **لغة القرآن –دراسة توثيقية فنية**، ص٦٥.

٤ – ينظر: عبد الرحمن بن إسماعيل (أبو شامة المقدسي)، **المرشد الوجيز إلى علوم تتعلق بالكتاب العزيز**، ١٨١.د.عبد الصبور شاهين، **تاريخ القرآن**، ص٢١٧.

٥ – ينظر: السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ١/٧٢.

السلمي مقرئ الكوفي، وعامر بن عبد القيس مقرئ البصري.[١] ثم نقل التابعون عن الصحابة فقرأ أهل كل مصر بما في مصحفهم، وتفرغ قوم للقراءة والأخذ والضبط حتّى صاروا أئمة يرحل إليهم، ويؤخذ عنهم، وكانوا ممن اشتهروا بالثقة والأمانة في النقل وحسن الدراية، مع ارتباط كل منهم بأحد المصاحف العثمانية.[٢] وازداد عدد القرّاء في أثناء ذلك وبعده، فكثر الاختلاف وعسر الضبط واشتبه متواتر القراءات بفاذّها، ومشهورها بشاذها، فمن ثم وضع الأئمة لذلك ميزاناً يرجع إليه، ومعياراً يعوّل عليه.[٣] وكان معيار تصنيف القراءات في تلك الحقبة هو درجة الإسناد والتركيب اللغوي والنحوي، فما كان متواتر الإسناد وصف بالصحة، وما كان رواية آحاد وصف بالشذوذ، وما خرج عن هذا وذاك تُرِك، وما صحّت لغته وسلمت تراكيبه قبلوه، وما خالف لغة العرب ردّوه وتركوه.[٤]

وتبلورت هذه المعايير والمقاييس على يد ابن الجزري (ت٨٣٣هـ) الذي حدد شروط القراءة الصحيحة التي لا يجوز ردّها ولا يحلّ إنكارها بأنها كل قراءة وافقت العربية ولو بوجه، ووافقت أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالاً، وصح سندها فهي القراءة الصحيحة.[٥] وإذا اختل ركن من الأركان الثلاثة قلّت درجة القراءة أو رفضت، وبناء على شروط ابن الجزري يمكن استخلاص الأنواع السبعة الآتية من القراءات: المتواتر، المشهور، الآحاد، الموضوع، الشاذ، اللحن أو التصحيف، ما زيد في قراءات بعض الصحابة.[٦] وقد تم تصنيف القراءات نتيجة تحكيم المعايير الثلاثة التي ذكرها ابن الجزري إلى أربع مجموعات:

---

[١] – ينظر: الزرقاني، **مناهل العرفان**، ١/٢٣٨-٢٣٩. صبحي الصالح، **مباحث في علوم القرآن**، ص٩٩.

[٢] – ينظر: **القسطلاني، لطائف الإشارات**،١/٦٦، ١٠١.

[٣] – ينظر: **القسطلاني، لطائف الإشارات**،١/٦٧. ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ١/٩.

[٤] – ينظر: عبد الصبور شاهين، **تاريخ القرآن**،٢٠١ . ٢٠٣، أحمد مختار عمر، **لغة القرآن** –دراسة توثيقية فنية، ٧٦.

[٥] – ينظر: ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر** ١/٩ . ١٢.

[٦] – ينظر: ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر** ١/١٤ . ١٦، السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ١/٢٠٢ . ٢٠٨، الزرقاني، **مناهل العرفان**، ١/٣٤٤ . ٣٥٠.

أولاً: القراءات السبع: هناك إجماع على صحتها، إمّا على سبيل التواتر أو الاشتهار ولا مجال للشك في قبولها.[١] والقراء السبع هم: عبد الله بن كثير المكي (ت١٢٠هـ)، وعبد الله بن عامر الدمشقي (ت١١٨هـ) وعاصم بن أبي النجود الأسدي الكوفي (ت١٢٧هـ)، وأبو عمرو بن العلاء البصري (ت١٥٤هـ)، وحمزة ابن حبيب التميمي الكوفي(ت١٥٦هـ)، ونافع بن عبد الرحمن بن أبي نعيم المدني(ت١٦٩هـ)، وعلي بن حمزة الكسائي(ت١٨٩هـ).[٢]

ثانياً: القراءات العشر: وقد أضيف إلى القراءات السبع ثلاث قراءات، وصار ما يعرف بالقراءات العشر، وقد رأى بعض العلماء جواز القراءة بها. وبقية العشرة هم: أبو جعفر يزيد بن القعقاع المخزومي (ت١٣٠هـ)، ويعقوب بن إسحق الحضرمي (ت٢٠٥هـ)، وخلف بن هشام البزاز (ت٢٢٩هـ). [٣]

ثالثاً: القراءات الأربع المكمّلة للأربع عشرة: وقد وصفها بعض العلماء بالشذوذ،[٤] وهذا غريب؛ لأنه يسلب أي حكمة من إفراد العلماء أصحابها بالذكر، ويتنافى مع وضع كثير من العلماءِ القراءَ الأربعة عشر في قائمة واحدة ووصفهم بأنَّهم الأئمة القراء. والقراء البقية هم: ابن محيصن محمد بن عبد الرحمن السهمي (ت١٢٣هـ)، ويحيى بن المبارك اليزيدي (ت٢٠٢هـ)، والحسن البصري (ت١١٠هـ)، وسليمان بن مهران الأعمش (ت١٤٨هـ).[٥] وقد رفض بعض العلماء مبدأ المفاضلة بين القراءات على أساس تصنيف أصحابها إلى سبعة أو عشرة.. وأقام مفاضلته على تقييم كل قراءة على حدة طبقاً للمعايير الثلاثة. وهذا ما ذهب إليه القسطلاني، إذ يقول: " فإذا اجتمعت هذه الثلاثة في قراءة وجب قبولها، وحرّم ردها، سواء كانت عن السبعة أم عن العشرة أم عن غيرهم من الأئمة المقبولين". [٦] ويقول ابن الجزري:"وقد ذكر الناس من الأئمة في كتبهم أكثر من سبعين ممن هو أعلى مرتبة وأجلّ قدراً من هؤلاء

---

[١] – ينظر: ابن مجاهد، **السبعة في القراءات**، صص٥٣، ٨٧.

[٢] – ينظر: الزرقاني، **مناهل العرفان**، ١/٣٤٤. ٣٥٠.

[٣] – ينظر: القسطلاني، **لطائف الإشارات**،١/٧٦، أحمد مختار عمر، **لغة القرآن –دراسة توثيقية فنية**، ٧٩.

[٤]– ينظر: القسطلاني، **لطائف الإشارات**،١/٧٧، ١٧٠، أحمد مختار عمر وعبد العال سالم، **معجم القراءات القرآنية**،١/٩٥.

[٥] – ينظر: القسطلاني، **لطائف الإشارات**،١/٩٣، أحمد مختار عمر، **لغة القرآن –دراسة توثيقية فنية**، ٨٠.

[٦] – القسطلاني، **لطائف الإشارات**،١/٦٨.

السبعة".[١] ولم يذكر بعض العلماء في كتبهم في القراءات بعض هؤلاء السبعة وزاد غيرهم، وقدّم بعض المؤلفين في القراءات يعقوب الحضرمي. وبعضهم حصر القراء في خمسة أو في ثمانية. [٢]

رابعاً: القراءات الشاذة: الشذوذ لغة كما تصوره المعاجم العربية هو التفرّق والتفرّد والندرة والخروج على القاعدة والقياس والأصل.[٣] أمّا اصطلاحاً فيراد بالقراءة الشاذة:" ما بقي من قراءات وراء مقياس ابن الجزري".[٤] وقد قال ابن الجزري:" ومتى اختل ركنٌ من هذه الأركان الثلاثة، أطلق عليها ضعيفة أو شاذة أو باطلة، سواء كانت عن السبعة أم عمن هو أكبر منهم"[٥] .ومن القراءات الشاذة، قراءة ابن عباس: (وكانَ أمامَهُمْ مَلكٌ يأخُذُ كلَّ سفينةٍ صالحةٍ غصبا) في قوله تعالى: ﴿**وَكَانَ وَرَاءَهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا**﴾ الكهف :٧٩. وهي مما صحّ نقله عن الآحاد، وصحّ وجهها في العربية وخالف لفظها خط المصحف. [٦] وقراءة ابن السميفع وأبي السمال: (لِتَكُونَ لمنْ خَلَفَكَ آية) بفتح اللام في (خلفك) في قوله تعالى: ﴿**فَالْيَوْمَ نُنَجِّيكَ بِبَدَنِكَ لِتَكُونَ لِمَنْ خَلْفَكَ آيَةً**﴾ يونس :٩٢،وهي مما نقله غير ثقة، وغالب إسناده ضعيف.[٧] وقراءة ابن عامر: (وإنْ أدريَ) في قوله تعالى: ﴿**وَإِنْ أَدْرِي**﴾ الأنبياء:١٠٩، وهي مما نقله ثقة ولا وجه له في العربية.[٨]

موقف اللغويين من القراءات القرآنية: نظر اللغويون إلى القراءة باعتبارها أحد المصادر اللغوية المعتمدة، وشاهداً لا يمكن التعامل معه بمعزل عن سائر الشواهد اللغوية، ويتلخص هذا الموقف في تطبيق شروط الشاهد اللغوي على القراءة، فما استوفاها قبلوه وما أخلَّ بها استبعدوه. ومن هنا كان شرط اللغويين الوحيد لقبول القراءة هو صحة روايتها عن القارئ العدل حتى لو كان فرداً، ويستوي عندهم أن

---

١ – ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر** ٣٧/١، وينظر: مكي بن أبي طالب، **الإبانة عن معاني القراءات**، ٦.

٢ – ينظر: الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ٣٢٩/١.ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ٣٧/١.

٣ – ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، ٩٦/١.

٤ – محمود أحمد الصغير، **القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي**، ٧٩.

٥ – ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ٩/١.

٦ – ينظر: ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ١٤/١.

٧ – ينظر: ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ١٦/١.

٨ –ينظر:ابن الجزري،**النشر في القراءات العشر**،١٦/١، محمود أحمد الصغير، **القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي**، ٨٠.

تكون بطريق التواتر أو الآحاد كما تستوي السبعية مع العشرية مع الشاذة. وهذا ما صرح به ابن جني، إذ جعل القراءة الشاذة على قدم المساواة مع القراءة السبعية، يقول ابن جني:"إنه نازع بالثقة إلى قرائه، محفوف بالرواية من أمامه وورائه، ولعلّه أو كثيراً منه مساوٍ في الفصاحة للمجتمع عليه". [١]

وإذا كان اللغويون لم يشترطوا النقل المتواتر في أي نص لغوي فلماذا يشترطونه في القراءة القرآنية؟ وإذا كانوا قد سمحوا بقبول الواحد إذا كان الناقل عدلاً رجلاً كان أو امرأة، حراً كان أو عبداً، فلماذا يوضع قيد على قبول القراءة دون غيرها؟ وقد صرّح السيوطي بأن العدالة إن كانت شرطاً في الراوي فهي ليست شرطاً في العربي الذي يحتج به.[٢] كما لم يشترط اللغويون اتصال سند القراءة ورفعه إلى الرسول لقبول القراءة، فقد قبلوا الأخبار المرسلة التي ينقطع سندها، وتعاملوا مع القراءة على أنها نص عربي رواه أو قرأ به من يوثق بعربيته، وبهذا دخل في باب الاحتجاج كثير مما رفضه القراء.

وتختلف نظرة اللغوي إلى القراءة باختلاف الغاية من الاستشهاد بها، فإذا كانت الغاية إثبات وجود اللفظ في اللغة، أو ضبط نطقه أو ذكر معناه أو غير ذلك من النتائج الجزئية التي لا تعمم حكماً ولا تبني قاعدة، فلا يهم كثرة النماذج اللغوية الموافقة لهذه القراءة أو قلتها، كما لا يهم أن تكون القراءة هي النموذج الوحيد المنقول. أمّا إذا كانت الغاية من الاستشهاد وضع قاعدة، أو استنباط حكم، فإنَّ اللغوي يضع القراءة إلى جانب غيرها من النصوص ويوازن بينها، ويبني القاعدة على الكثير الشائع، سواء أكان مقروءاً به أم غير مقروء، وسواء أكانت القراءة متواترة أم غير متواترة.

فالقراءة لا تعزل في مجال التقعيد عن بقية المصادر اللغوية وهي القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والشعر الجاهلي والإسلامي ومأثور النثر من حكم وأمثال وخطب... وهي توضع مع غيرها في سلة واحدة، ويصنف الجميع ويحلل، ثم توضع القاعدة على ما تثبت كثرته ويتضح شيوعه واطراده، لأنه هو الذي يمثل اللغة المشتركة أو القاعدة التي يجب محاكاتها والالتزام بها، وربما كانت أحكام بعض اللغويين قاسية تجاه القراءات، ومن ذلك: وصفهم بعض القراءات بأنها من القبيح أو الرديء أو الغلط أو الوهم،

---

[١] – ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ٣٢/١.

[٢] – ينظر: جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، **الاقتراح في علم أصول النحو**، ص ٨٦.

وكان بإمكانهم أن يصفوها بأنها أقل فصاحة فلا تبنى عليها قاعدة، أو يصفوا أمثلتها بالندرة أو القلة.(١) ومن هذه الأحكام أيضاً: عدم استقرائهم الدقيق للتراكيب النحوية التي وردت في القرآن الكريم وقراءاته، مما جعلهم يحكمون بعدم ورود الظاهرة في القرآن مع ورودها. ويقول محمد عبد الخالق عضيمة: " ولبعض النحويين جرأة عجيبة: يجزم بأن القرآن خلا من بعض الأساليب من غير أن ينظر في القرآن ويستقري أساليبه".(٢)

أولاً– موقف البصريين من القراءات: كان البصريون يستشهدون بالقراءات ويقبلونها إذا جاءت موافقة للقياس، أو مسموعة من كلام العرب المنظوم أو المنثور، فقد استشهد سيبويه بالقراءات كثيراً واتخذها شواهد يقيم بها حجته ولا يردّها إذا وافقت قياساً أو سماعاً.[٣]ومن ذلك قوله: " زعم يونس أنه سمع رؤبة يقول: ما جاءت حاجتك فرفع، ومثل قولهم: ما جاءت حاجتك إذا صارت تقع على مؤنث قراءة بعض القراء: ﴿**ثُمَّ لَمْ تَكُنْ فِتْنَتُهُمْ إِلَّا أَنْ قَالُوا**﴾ الأنعام: ٢٣ و(تلتقطه بعض السيارة) ﴿**يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ**﴾ يوسف: ١٠، وربما قالوا في بعض الكلام: ذهبت بعض أصابعه ".[٤]

وقد أكثر سيبويه من المفاضلة والاحتجاج لبعض القراءات التي قُرئت بها شواهده من القرآن الكريم، وأكثر معوله في ذلك على العربية ومبلغ القراءة التي يعرض لها من الموافقة للكثير الشائع من الأساليب واللغات، وعلى تحليل النص لإبراز معناه وإيضاح ما قد يكون بينه وبين أشباهه من فروق[٥]، كقوله: " وحدثنا من نثق به أنه سمع من العرب من يقول: إنْ عمراً لمنطلق، وأهل المدينة يقرؤون: (وإن كلاً لما ليوفينهم ربك أعمالهم) ﴿**وَإِنَّ كُلًّا لَمَّا لَيُوَفِّيَنَّهُمْ رَبُّكَ أَعْمَالَهُمْ**﴾هود: ١١١؛ يخفضون وينصبون كما قالوا: كأن ثدييه حقان، وذلك لأنَّ الحرف بمنزلة الفعل، فلما حذف من نفسه شيء لم يغيّر عمله كما لم

---

١ – ينظر: أحمد مختار عمر،**لغة القرآن –دراسة توثيقية فنية**، صص٨٦– ٩٠.

٢ - محمد عبد الخالق عضيمة، **دراسات لأسلوب القرآن الكريم**، ق١،ج١ /٩.

٣ – ينظر: سيبويه، **الكتاب**، ٤٢٩/١ و٤٣٠ و٤٧٠.

٤ – سيبويه، **الكتاب**، ٢٥/١ ،وينظر: ٢٧٠/١، ٣٩٧/١.

٥ – ينظر: ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، مقدمة المحققين ٩. عبد الجبار علوان النايلة، **الشواهد والاستشهاد في النحو**، ٢٣٨.

يغيّر عمل لم يك، ولم أبل حين حذف".[١] وقد استشهد البصريون بقراءة من قرأ هذه الآية بالتخفيف وهي قراءة نافع وابن كثير على إعمال (ان) المخففة من الثقيلة النصب في الاسم، وأعرض الكوفيون عن هذه القراءة السبعية ولم يأخذوا بها واحتجوا بالقياس على تجويز ذلك.[٢] ويستشهد البصريون بالقراءة إذا كانت مؤيدة للقياس سواء أكانت في السبعة أو العشرة أو شاذة ومن ذلك:

استشهاد الرماني بقراءة يعقوب الحضرمي على أن ياء الإطلاق تقع في الشعر وفي الفواصل. إذ يقول: "هي تقع في إطلاق القافية في الشعر"[٣]، وفي الفواصل كقوله تعالى: ﴿**وَإِيَّايَ فَارْهَبُونِ**﴾ البقرة: ٤٠ــ على قراءة يعقوب الحضرمي ــ (وإياي فارهبوني) ، (وإياي فاتقوني) ﴿**وَإِيَّايَ فَاتَّقُونِ**﴾ البقرة:٤١.

ومن ذلك: استشهاد البصريين بالقراءة الشاذة في تدعيم أقيستهم وردّ الكوفيين كما في ردّهم عليهم تجويزهم عمل (أن) المصدرية محذوفة من غير بدل بقراءة ابن محيصن (لمن أراد أن يتم الرضاعة) التي رواها ابن مجاهد برفع الفعل، على اعتبار عدم عملها تشبيهاً لها بـ (ما).[٤] واستشهادهم بقراءة علي كرم الله وجهه: (ونادوا يا مال ليقض علينا ربك) ﴿**وَنَادَوْا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ**﴾ الزخرف:٧٧على ترخيم الرباعي الذي ثالثه ساكن بحذف حرف واحد لا حرفين كما ذهب الكوفيون. [٥]

وكان البصريون يبيّنون ما في القراءة من ضعف أو يصفونَها بالخطأ أو الرداءة من خلال مقاييسهم النحوية كتضعيف سيبويه قراءة ابن عامر: (كن فيكون) البقرة ١١٧ بنصب النون. [٦] وتضعيفهم قراءة أبي جعفر[٧] لقوله تعالى ﴿**قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا**﴾ البقرة ٣٤، وقال الزجاج في هذه القراءة: "هذا غلط من

---

[١] – سيبويه، **الكتاب**، ٢٨٣/١.

[٢]– ينظر: أبو البركات الأنباري، **الإنصاف**، ١٩٦/١. عبد الجبار علوان النايلة، **الشواهد والاستشهاد في النحو**، هامش٢٣٨.

[٣] –الرماني، **معاني الحروف**، ٥٥.

[٤] – ينظر: أبو البركات الأنباري، **الإنصاف**، ٥٦٣/٢.

[٥] – ينظر: **المصدر نفسه**، ٣٦١/١، وعلي بن محمد الأشموني، **شرح الأشموني على ألفية ابن مالك**، ٤٧١/٢.

[٦] – ينظر: سيبويه، **الكتاب**،١٤٨/١.

[٧] – ينظر: الدمياطي، **إتحاف فضلاء البشر**، ٨٢.

أبي جعفر" وذهب العكبري إلى أنها ضعيفة جداً، وقال أبو علي الفارسي: "لم يكن مصيباً من قرأ ذلك.[١] وقال الزمخشري: "لا يجوز لاستهلاك الحركة الإعرابية بحركة الإتباع إلّا في لغة ضعيفة كقولهم: الحمدُ لُله" [٢]. ولاحقَّ للنحاة في تخطئة قراءة أبي جعفر أو تضعيفها؛ لأنها مستندة إلى الرواية الصحيحة، ولها وجه في العربية، ومجازها الاتباع أو الحمل على الجوار، وهو وإن كان قليلاً وليس على الوجه الأفصح إلّا أنه سمع عن العرب، فهم قد يناسبون بين المتجاورين في اللفظ وإن كان المعنى على خلاف ذلك، وقال الثعالبي في فصل بـ (الحمل على اللفظ والمعنى للمجاورة)؛"العرب تفعل ذلك، فتقول: هذا حجر ضب خرب؛ والخرب نعت الحجر لا نعت الضب ولكن الجوار حمل عليه"[٣].

كما أخضع البصريون القراءة للتأويل إذا كانت تخالف القياس، فإذا قَبلت تأويلاً قُبلت، كقراءة الحسن: (صاد والقرآن) ص١ بكسر الدال [٤]. أمّا إذا لم تقبل تأويلاً فكانت تُرفض ولا يستشهد بها. وإن كانت قراءة صحيحة ثابتة بالأسانيد فتمسكهم بالقياس النحوي وتحكيمه في القراءات ورغبتهم في أن تسير اللغة وفق قواعد ثابتة وعلى سنن مستقيمة دفعهم إلى تخطيء بعض القراءات المنسوبة إلى كبار الأئمة ممن اشتهروا بالضبط والاتقان والصدق والدراية كالقرّاء السبعة، كتضعيف قراءة (عاصم بن أبي النجود) مقرئ أهل الكوفة قوله تعالى: (كذلك ننجي المؤمنين) الأنبياء ٨٨بنون واحدة وإرساله الياء فيها على مثال فعّل إذ لا يجوز في مضارع فعّل إذا ابتدأ بالنون أن تحذف النون الثانية إلّا في شذوذ [٥]. وغلطوا حمزة في قراءته:(ومكر الشيء) فاطر٤٣، بإسكان الهمزة وصلاً، فقال بعضهم: إنها لحن، إذ إنه حذف حركة الإعراب وهو مما لا يجوز في نثر ولا شعر؛ لأنها اجتلبت للفرق بين المعاني وحذفها مخلٌّ بذلك [٦]. ولحنوا حمزة في قراءته قوله تعالى (واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام) النساء١ بجر الأرحام، إذ قضت

---

[١] – ينظر: **إملاء ما من به الرحمن** ٣٠/١، أبو حيان، **البحر المحيط**، ١٥٢/١.

[٢] – محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ٦٢/١.

[٣] – الثعالبي ، **فقه اللغة**، ص ٣٠٦، وينظر: سيبويه، **الكتاب**، ٢١٧/١، **في اللهجات العربية** ص٦٨.

[٤] – ينظر: أبو حيان، **البحر المحيط** ،٣٨٣/٧. الدمياطي، **إتحاف فضلاء البشر**، ص٣٧١. المبرد، **المقتضب**، ٢٣٨/١. محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ٣١٥/٣.

[٥] – ينظر: **تأويل مشكل القرآن**، ٣٩، **الحجة في القراءات السبع** ٢٥٥. **شرح التصريح على التوضيح**، ٥٠٠/٢.

[٦] – ينظر: محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ٢٧٨/٣.

قواعدهم ومقاييسهم بعدم العطف على الضمير المجرور إلّا بإعادة الجار إلّا في ضرورة الشعر لأنه عندهم بمنزلة التنوين.[١]

وكان الأجدر بالنحاة أن لا يتشددوا في إخضاع القراءات لقياسهم بل كان الأفضل لو عدّلوا شيئاً من أصولهم ووسعوا أقيستهم الضيقة لتستوعب تلك القراءات المتصلة اتصالاً وثيقاً بلغات العرب والمنقولة بسندٍ صحيح عن رسول الله (ص)، وبذلك يكون نحوهم أكثر تمثيلاً لواقع اللغة، ولكنَّ استمرار موقفهم المتصلب إزاء القراءات كموقفهم من جميع النصوص، فشملت حملتهم القراء كافةً حتى أعلى القراءات سنداً فنافع بن أبي نعيم ليس له علم بالعربية كما قال المازني والمبرد [٢] عن قراءته (معائش) في قوله تعالى: (ولقد مكناكم في الأرض وجعلنا لكم فيها معايش) الأعراف ١٠٠، ويرى الزجاج أن جميع نحاة البصرة يزعمون أن همزتها خطأ، ولا ينبغي التعويل على هذه القراءة، وجعلها ابن خالويه وأبو جعفر النحاس لحناً، والطبري شاذة[٣]. لكنَّ قراءة نافع السابقة التي خالفت قياسهم النحوي قد رويت عن غيره ولها وجه في العربية [٤]. فما الضرر لو أخذ النحاة البصريون بها وصححوا قاعدتهم بمقتضاها[٥]. وقد لحنوا قراءة ابن عامر في قوله تعالى: (وكذلك زين لكثير من المشركين قتل أولادهم شركائهم) ﴿وَكَذَٰلِكَ زَيَّنَ لِكَثِيرٍ مِنَ الْمُشْرِكِينَ قَتْلَ أَوْلَادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ﴾ الأنعام ١٣٧. بنصب دال (أولادهم) وخفض همزة (شركائهم) بإضافة (قتل) إليه وهو فاعل في المعنى [٦]. وذهبوا إلى أن ذلك لا يجوز في النثر، وقراءة ابن عامر لا تجوز في العربية وهي زلة عالم، وإذا زل العالم، لم يجز اتباعه[٧].

---

[١] – ينظر: سيبويه، **الكتاب**، ٣٩١/١، علي بن محمد الأشموني، **شرح الأشموني على ألفية ابن مالك**، ٤٣٠/٢، **شرح المفصل** ٧٨/٣، **الكامل** ٣٩/٢، **تفسير القرطبي** ٣/٥.

[٢] – ينظر: **المنصف** (**شرح تصريف المازني** ٣٠٧/١، المبرد، **المقتضب**، ١٢٣/١.

[٣] – ينظر: **إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم** ٤٩، أبو حيان، **البحر المحيط**،٢٧١/٤، **جامع البيان** ٣١٧/١٢. محمود بن عمر الزمخشري، **المفصل في علم العربية**، ٣٨٣. محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**،٥٤/٢.

[٤] – ينظر: أبو حيان، **البحر المحيط**،٢٧١/٤، عبد الجبار علوان النايلة، **الشواهد والاستشهاد في النحو**، ٢٥٢.

[٥] – ينظر: إبراهيم السامرائي، **النحو العربي (نقد وبناء)**، ص٢٩. سعيد الأفغاني، **في أصول النحو**، ٣٣.

[٦] – ينظر: ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر** ٢٦٣.

[٧] – ينظر: **تفسير القرطبي** ٩٢/٧. أبو حيان، **البحر المحيط**،٢٣٠/٤. أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، ٣٩٠/٢، ٤٠٦. **الحجة في القراءات السبع** ١٢٥، محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ٤٢/٢.

إن تخطيءَ القرّاء ورميهم بالوهم أو الجهل أو اللحن ورد قراءاتهم المتواترة خطأ كبير وضعف في المنهج، وكان الأجود أن يستفيد النحاة من تلك القراءات التي تتمثل فيها أفصح لغات العرب وأسماها بدلاً من الإعراض عنها وعدم الاستشهاد بها.[١]

إنَّ قسماً من القراءات فيه بعدٌ عن العربية أو ليس على الوجه الأفصح أو الأكثر شيوعاً في اللغة، فليس من شروط القراءة الصحيحة أن تكون على أفصح الوجوه، بل إن صحتها في النقل وثبوتها في الأثر هو الأصل " وأئمة القراء لا تعمل في شيء من حروف القرآن على الأفشى في اللغة و الأقيس في العربية، بل على الأثبت في الأثر والأصح في النقل، والرواية إذا ثبتت عنهم لم يردها قياس عربية ولا فشو لغة، لأنَّ القراءة سنه متبعة، يلزم قبولها والمصير إليها[٢]. ولا يقتصر وجود وجوه في العربية للقراءات السبع أو العشر المخالفة للقياس النحوي، بل حتى القراءات الشاذة ذكر لها العلماء الوجوه الصحيحة، ومن ذلك ردُّ ابن جني على جواب سيبويه عندما سُئِل عن تنوين عيسى بن عمر (تقوى) من قوله تعالى: (على تقوى من الله) التوبة ١٠٩. إذ قال سيبويه: لا أدري ولا أعرفه[٣] . ومن ذلك: رد ابن خالويه على ابن قتيبة الذي ذهب إلى أنَّ من قرأ بفتح الهمزة في قوله تعالى: (إنَّ العزّة لله) فقد كفر. وكذلك رد ابن خالويه على من لحن قراءة (ثلاث عورات)[٤]. وكان بعضُ النحاة لا يقبلون بتخطئة القرّاء بل يتطلبون لقراءاتهم وجهاً، ومن ذلك ما ذكره أبو حيان في قوله تعالى: (إن البقر تشابه علينا) البقرة ٧٠. ففي (تشابه) اثنتا عشرة قراءة، ولكل قراءة وجه سائغ في العربية حتى قراءة ابن أبي إسحاق (تشّابهت) بتشديد الشين التي قيل: إنه لا وجه لها، فقد أوجد لها أوجهاً صحيحة لا وجهاً واحداً [٥]. وإذا كانت بعض القراءات قد خفيت وجوهها على العلماء ولم يعرفوها، فليس معنى ذلك أنّها غير صحيحة؛ لأن اللغة واسعة ولا يستطيع أحد أن يدّعي أنّه قد أحاط بها علماً، فقد قال الفرّاء عن قراءة (ضللنا) السجدة ١٠، بالصاد: " ولست أعرفها، إلّا أن

---

[١] – ينظر: طه الراوي، **نظرات في اللغة والنحو**،١٦.عبد الجبار علوان النايلة، **الشواهد والاستشهاد في النحو**، ٢٦١.

[٢] – ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، ١/١٠.

[٣] – ينظر: ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ١/٣٠٤.

[٤] – ينظر: ابن خالويه، **مختصر في شواذ القرآن**، ٥٧، ١٠٣.

[٥] – ينظر: محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**، ٢/٢٠٢. أبو حيان، **البحر المحيط**، ٣/٤١٧، ٨/٤١٣.

تكون لغة لم نسمعها"[١]. ومثل هذا القول ذهب إليه ابن جني في قراءة (وليلبسوا عليهم دينهم) الأنعام ١٣٧. بفتح الباء[٢].وكان بعض النحاة إذا سمع قراءة تخالف الشائع المشهور ولم يجد لها وجهاً سارع إلى تلحين القارئ ورفض قراءته، والسؤال الذي يطرح هنا: هل استقرى النحاة كلام العرب كلّه لكي يلحنوا قارئاً مشهوراً كابن عامر وأبي عمرو بن العلاء وحمزة ونافع.. والجواب يتضح في قول أبي زيد عمرو بن عبيد قراءة: (فيومئذ لا يسأل عن ذنبه أنس ولا جأن) الرحمن ٣٩. إذ يقول:" ظننته قد لحن، حتّى سمعت العرب تقول: شأبة ودأبة) [٣]. فهذه الحكاية تشير إلى مذهب النحاة في تقديم ما يرويه العرب على ما يقرأ به القرّاء وتشير أيضاً إلى أن كلام العرب لم يتقصَّ كله وأن ما رواه القرّاء صحيح [٤].إنَّ النحاة الذين لحّنوا القرّاء ورموهم بالخطأ وأهملوا القراءات ولم يتخذوا منها شواهد للنحو كانوا قد ابتعدوا عن الصواب، لأنَّ قراءات القرآن جميعها حجة في العربية، متواترها وآحادها وشاذها، وأكبر عيب يوجه إليهم عدم استيعابهم إياها، وإضاعتهم الكثير من الشواهد التي يحتج بها، ولو فعلوا لكانت قواعدهم أشد إحكاماً. ولقد بنى النحاة قواعدهم على كلامٍ تلقوه من العرب لم يبلغ في الصحة مبلغ القراءة الشاذة ولا قاربها، وقبلوا مما خرج عن القياس كقولهم: (استحوذ) وقياسه (استحاذ)، ونصبهم (غدوة) بعد(لدن) على التمييز، والقياس بالجر، إذ استندوا في النصب إلى شاهد مجهول القائل، كما استشهد النحاة بالروايات المختلفة في البيت الواحد، فكيف لا يحتجون بالقراءات المختلفة في الآية الواحدة[٥].

ثانياً–موقف الكوفيين من القراءات: ذهب جمهور الكوفيين إلى الاعتداد بالقراءات والاستشهاد بها وجعلها مصدراً من مصادر الاستشهاد النحوية، واستشهدوا بها في تثبيت مذهبهم النحوي وتأييده وإقامة بعض أصولهم بالاستناد إليها، فأيُّ قراءة صحيحة هي خيرٌ من أي بيت شعر في الاستشهاد؛ لأنّها تمثل الواقع اللغوي تمثيلاً صحيحاً لاتصالها بلهجات العرب وكونها لا تخضع للضرورة وقيود الوزن وروايتها أصح

---

[١] – أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء، **معاني القرآن**،٢/٣٣١.

[٢] – ينظر: ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ١/٢٣١.

[٣] – أبو الفتح عثمان بن جني، **سر صناعة الإعراب**، ١/٨٢.

[٤] – ينظر: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، **أبو علي الفارسي، حياته ومكانته بين أئمة العربية وآثاره في القراءات والنحو**، ص٢٤٢.

[٥] – ينظر: سعيد الأفغاني، **في أصول النحو**، ص٤٠. طه الراوي، **نظرات في اللغة والنحو**، صص١٤-١٥.

بكثير من رواية الشعر[١]. ومن المسائل التي أجازها الكوفيون مستندين إلى القراءات الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف وحرف الجر لضرورة الشعر وذلك في قراءة ابن عامر:(وكذلك زين لكثير من المشركين قتل أولادهم شركائهم) الأنعام ١٣٧. وقد رد البصريون هذه القراءة ولحّنوا قارئها [٢]. فرأي البصريين قول مقبول لو أن اللغة اخترعوها هم واخترعوا لها مقاييسها، أمّا واللغة سماع فقولهم لا ينهض حجة في شيء، وقد أجاز المتأخرون كابن مالك وابن هشام ما ذهب إليه الكوفيون في مسألة الفصل[٣].

كما أجاز الكوفيون العطف على الضمير المجرور دون إعادة حرف الجر في سعة الكلام مستشهدين بقراءة حمزة لقوله تعالى: (واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام) بجر الأرحام، وقد رد البصريون هذه القراءة، بينما دعّم الكوفيون استشهادهم بها بآيات من التنزيل كقوله تعالى: ﴿**وَيَسْتَفْتُونَكَ فِي النِّسَاءِ قُلِ اللَّهُ يُفْتِيكُمْ فِيهِنَّ وَمَا يُتْلَى عَلَيْكُمْ فِي الْكِتَابِ**﴾النساء: ١٢٧وبكلام العرب [٤].واهتمَّ الكوفيون بالقراءات على اختلافها سواء كانت قراءة القراء السبعة أو العشرة أو كانت شاذة، وأخذوا بها وبنوا قواعدهم مستندين على كثير من القراءات، ومن ذلك استشهادهم بقراءة أبي جعفر: ﴿**لِيَجْزِيَ قَوْمًا بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ**﴾ الجاثية: ١٤، فهذه القراءة حجة على إقامة الجار والمجرور نائباً عن الفاعل مع وجود المفعول به الصريح وهو(قوماً) [٥].

وكان الكوفيون يستشهدون بالقراءات الشاذة ويعتمدون عليها في أصولهم، ومن يتتبع شواهدهم القرآنية يجدهم يفيدون من القراءات التي خالفت المشهور لإثبات وجه نحوي يخالف الكثير المألوف[٦]. ومن

---

[١] – ينظر: عبد الجبار علوان النايلة، **الشواهد والاستشهاد في النحو**، ٢٧٩.

[٢] – ينظر: أبو البركات الأنباري، **الإنصاف**، ٤٢٧/٢، همع الهوامع ٥٢/٢. أبو حيان، **البحر المحيط**،٢٢٩/٤.

[٣] – ينظر: ابن مالك (أبو عبد الله جمال الدين محمد بن مالك الطائي)، **(التسهيل)تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد**، ١٦٠. سعيد الأفغاني، **في أصول النحو**،٣٧. جمال الدين بن هشام الأنصاري، **شرح شذور الذهب**، ١٥٣.

[٤] – ينظر: الرضي الاسترابادي، **شرح الرضي على الكافية**، ٢٩٦/١.جلال الدين السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ٢٤٦/٢. **همع الهوامع** ١٤٩/٢. أبو البركات الأنباري، **الإنصاف**، ٤٦٣/٢.

[٥] – ينظر: ابن الناظم (عبد الله بدر الدين محمد بن محمد بن مالك الأندلسي)، **شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك**، ٩٥. ابن عقيل(بهاء الدين عبد الله بن عقيل المصري)،**شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**،٤٣٢/١. جمال الدين بن هشام الأنصاري، **شرح شذور الذهب**، ٦٠. جمال الدين بن هشام الأنصاري، **شرح قطر الندى وبل الصدى** ١٩٠.

[٦] – ينظر: إبراهيم السامرائي، **النحو العربي (نقد وبناء)**، ص١٢٥.

ذلك: رفع الفعل بعد أن المخففة من الثقيلة واستشهدوا بقراءة ابن محيصن (لمن أراد أن يتم الرضاعة) البقرة ٢٣٣ ومنع البصريون ذلك وذهبوا إلى أنها أن الناصبة وقد أهملت حملاً على ما المصدرية [١].ومن ذلك أيضاً: جواز عمل (أن المصدرية) مع الحذف من غير بدل واستشهدوا بقراءة عبد الله بن مسعود وأبي بن كعب: (وإذ أخذنا ميثاق بني إسرائيل لا تعبدوا إلا الله) ﴿**وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَائِيلَ لَا تَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ**﴾ البقرة: ٧٠ إذا انتصب الفعل (تعبدون) بـ أن مقدرة، وتقديره: أن لا تعبدوا إلا الله، فحذفت أن وأعملت مع الحذف[٢]. وأيد الكوفيون ما ذهبوا إليه ببعض الشواهد الشعرية ومن ذلك نصب الفعل (أحضر) في قول طرفة بن العبد:

ألا أيُّهذا الزَّاجِري أحْضُرَ الوَغَى   وأنْ أشهدَ اللذّاتِ هل أنتَ مُخْلِدِي؟[٣]

ومنع البصريون ذلك وذهبوا إلى أنَّ القراءة شاذة، وأن الرواية الصحيحة للبيت بالرفع وعلى فرض صحة رواية النصب فله تأويل[٤].

إن استشهاد الكوفيين بالقراءات الشاذة لم يخرج عن المنهج السليم، إذ يجوز الاحتجاج بالشاذ على اللغة، يقول السيوطي: " وقد أطبق الناس على الاحتجاج بالقراءات الشاذة في العربية إذا لم تخالف قياساً معروفاً، بل ولو خالفته يحتج بها في مثل ذلك الحرف بعينه وإن لم يجز القياس عليه " [٥].فالقراءة الشاذة أقوى سنداً وأصح نقلاً من كل ما احتج به العلماء من الكلام العربي غير القرآن فرواتها الأعلون عرب فصحاء سلائقهم سليمة، وعلى أقوالهم تبنى قواعد العربية، والنحاة يحتجون بكلام من لم تفسد سلائقهم

---

[١] – ينظر: محمود بن عمر الزمخشري، **المفصل في علم العربية**، ٣١٤. الرضي الاستراباذي، **شرح الرضي على الكافية**، ٢١٧/٢، **مغني اللبيب** ٢٩/١. علي بن محمد الأشموني، **شرح الأشموني على ألفية ابن مالك**، ٥٥٣/٣. ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله بن عقيل المصري)،**شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ٢٧٠/٢.

[٢] – ينظر: **أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء**، **معاني القرآن**،٥٣/١، أبو البركات الأنباري، **الإنصاف**، ٥٥٩/٢–٥٦٠.

[٣] – طرفة بن العبد، **ديوان طرفة بن العبد**،٢٥. وينظر: المبرد، **المقتضب**،٨٥/٢، ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**،٣٣٨/٢، أبو الفتح عثمان بن جني، **سر صناعة الإعراب**، ٢٨٦/١، جمال الدين بن هشام الأنصاري، **شرح شذور الذهب**،١٥٣.

[٤] – ينظر: **أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء**، **معاني القرآن**،٥٣/١، أبو البركات الأنباري، **الإنصاف**، ٥٦٠/٢.

[٥] – جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، **الاقتراح في علم أصول النحو**، ١٤.

من تابعي التابعين، والأولى الاحتجاج بقراءة أعيان التابعين والصحابة [١].فالقراءة الشاذة مروية بالسند الذي يرتفع إلى السلف، وهي لا تختلف عن بعض القراءات الصحيحة، فكلٌّ جائزٌ رواية ودراية كما ذهب ابن جني في قوله: " فإننا نعتقد قوة هذا المسمى شاذاً، وأكثر ما فيه أن يكون غيره من المجتمع عندهم عليه أقوى منه إعراباً وأنهض قياساً، إذ هما جميعاً مرويان مسندان إلى السلف"[٢]. وهناك قسم من القراءات التي جاءت مخالفة القياس وغير موافقة للكثير الشائع فوسمها علماء بالشذوذ، ووجد علماء آخرون لها المسوغات فنسبوها إلى لغة معروفة أو وجهوها في العربية [٣]،وقد حاول ابن جني أن يجد وجهاً صحيحاً لكل قراءة شاذة [٤]،فالقراءات الشاذة كانت صورة للهجات مفرّقة في قبائل متعددة، ولم يرزق كثير من القبائل حظاً من الشهرة بين العرب فشذذت القراءات التي تصوّر لهجات هذه القبائل[٥].

وقد تابع بعضُ النحاة المتأخرين ما ذهب إليه الكوفيون في الاعتداد بالقراءات والاستشهاد بها، ومنهم ابن مالك الذي ردّ على من عاب على القرّاء قراءاتهم من النحاة، واختار جواز ما وردت به قراءات القرّاء واستدلَّ به وإن منعه أكثر النحاة، ومن ذلك: احتجاجه على جواز العطف على الضمير المجرور من غير إعادة الجار بقراءة حمزة (تساءلون به والأرحام) النساء ١، واحتجاجه على جواز الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالمفعول بقراءة ابن عامر: (قتل أولادهم شركائهم) الأنعام ١٣٧. وقد استشهد بالقراءات الشاذة ومن ذلك: جواز حذف أل من (الذي والتي واللذان واللاتي) مستشهداً بقراءة (صراط لذين أنعمت) الفاتحة٧، وذهب بعضهم إلى أنَّ ابن مالك لم يورد شاهداً سوى هذه القراءة وجوّز الباقي قياساً لا سماعاً، وهو من الشذوذ بحيث لا يقاس عليها[٦]. وكذلك دافع أبو حيان عن القرّاء وأجاز بعض القراءات التي ردّها البصريون، إذ يقول: "ليس العلم محصوراً ولا مقصوراً على ما نقله وقال البصريون فلا

---

[١] – ينظر: سعيد الأفغاني، **في أصول النحو**، ٢٦.

[٢] – ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ٣٣/١.

[٣] – ينظر: عبد الجبار علوان النايلة، **الشواهد والاستشهاد في النحو**، ٢٩١.

[٤] – ينظر: ابن جني، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، ٢٩٦/١،٨٦،٨٥،٤٣،٤٢،٣٧

[٥] – ينظر: عبد الفتاح إسماعيل شلبي، **أبو علي الفارسي، حياته ومكانته بين أئمة العربية وآثاره في القراءات والنحو**، ٣٧٤. عبد الجبار علوان النايلة، **الشواهد والاستشهاد في النحو**، ٢٩١.

[٦] – ينظر: همع الهوامع ٨٣/١، عبد الجبار علوان النايلة، **الشواهد والاستشهاد في النحو**، ٢٩٢-٢٩٣.

تنظر إلى قولهم: إن هذا لا يجوز"[١]، وكان يرفض تلحين القارئ وخاصة إذا كان من القرّاء السبعة إذ يقول: "أمّا التلحين فلا سبيل إليه البتة لأنّها منقولة نقل التواتر في السبعة"[٢]. وكان يحاول أن يجد وجهاً صحيحاً في العربية وتخريجاً لكل قراءة كيفما رآها النحاة السابقون من البصريين: ضعيفة أو شاذة أو لحناً[٣].

النتيجة:

وخلاصة القول: إن القراءات الصحيحة أو الشاذة شواهد نحوية فصيحة، إذ هي خير من الشواهد الشعرية وربما كانت أفضل وأقوم، إذ وردت في روايات هي أصح بكثير من روايات الشعر، وقد كان على صواب كلُّ نحوي اتخذ القراءات مصدراً لشواهده، ولقد بنى النحاة قواعدهم على كلامٍ تلقوه من العرب لم يبلغ في الصحة مبلغ القراءة الشاذة ولا قاربها، كما أهدر البصريون جانباً كبيراً من الاستعمالات الفصيحة واللهجات العربية حين لم يعتمدوا على القراءات، إذ شذذوا ما لم يتفق مع أقيستهم وأخضعوه للتأويل، وكان الأجدر الأخذ بالقراءات وتقعيد النحو بناءً عليها وتصحيح قواعده استناداً إليها، وبذلك يكون النحو أقرب إلى واقع اللغة يوم وضعت لها القواعد . فالنحاة الذين لحّنوا القرّاء ورموهم بالخطأ وأهملوا القراءات ولم يتخذوا منها شواهد للنحو ابتعدوا عن الصواب؛ لأنَّ قراءات القرآن جميعها حجة في العربية، متواترها وآحادها وشاذها، وأكبر عيب يوجه إليهم عدم استيعابهم إياها، وإضاعتهم الكثير من الشواهد التي يحتج بها، ولو فعلوا لكانت قواعدهم أشد إحكاماً. وكان الأجدر بالنحاة أن لا يتشددوا في إخضاع القراءات لقياسهم بل كان الأفضل لو عدّلوا شيئاً من أصولهم ووسعوا أقيستهم الضيقة لتستوعب تلك القراءات المتصلة اتصالاً وثيقاً بلغات العرب والمنقولة بسندٍ صحيح عن رسول الله (ص).

---

[١] – أبو حيان، **البحر المحيط**،٢/٣١٧.

[٢] – جلال الدين السيوطي، **الأشباه والنظائر في النحو**، ٢/٢٢٤.

[٣] – ينظر: أبو حيان، **البحر المحيط**،١/٢٥٤، ٢/٢٨٨، ٤/٢٧١، ٧/٣٢٠، ٨/٤٩٣.

قائمة المصادر والمراجع

– **القرآن الكريم.**

١) ابن أبي طالب، مكي، **الإبانة عن معاني القراءات**، تح: د. عبد الفتاح شلبي، ط١، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٣٧٩ هـ-١٩٦٠م

٢) ابن الجزري، أبو الخير محمد الدمشقي، **النشر في القراءات العشر**، تح: علي محمد الضباع، بيروت: دار الكتب العلمية،١٤١٨ه ١٩٩٨م.

٣) ابن الناظم، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن محمد بن مالك الأندلسي، **شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك**، تح: د. عبد الحميد السيد عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، د.ت.

٤) ابن جني، أبو الفتح عثمان ٣٩٢هـ، **المنصف (شرح تصريف أبي عثمان المازني)**، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، ط١، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٧٣هـ-١٩٥٤م.

٥) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، ط٢، بيروت: دار الهدى، د.ت.

٦) ابن جني، أبو الفتح عثمان، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، تح: علي النجدي ناصف و د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، القاهرة: ١٩٦٩م.

٧) ابن جني، أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، تح: حسن هنداوي، ط١، دمشق: دار القلم، ١٩٨٥.

٨) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد ت٣٧٠ هـ، **إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم**، بيروت: دار السرور، د.ت.

٩) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، **الحجة في القراءات السبع**، تح: عبدالعال سالم مكرم، بيروت: دار الشروق، ١٩٧٧ م.

١٠) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، **مختصر في شواذ القرآن**، ط١، القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٩٣٤م.

١١) ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله ابن عقيل العقيلي الهمداني المصري ٦٩٨ ـ ٧٦٩ هـ، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١٣، القاهرة: مطبعة السعادة، ١٣٨٢هـ-١٩٦٢م.

١٢) ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله مسلم، **تأويل مشكل القرآن**، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، ط٢، القاهرة: دار المعارف،١٩٧٣م.

١٣) ابن مالك، أبو عبد الله جمال الدين محمد بن مالك الطائي، **(التسهيل)تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد**، تح: محمد كامل بركات، ط١، القاهرة: دار الكاتب العربي ،١٣٨٧هـ-١٩٦٧ م.

١٤) ابن مجاهد، أبو بكر، **السبعة في القراءات**، تح: د. شوقي ضيف، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢.

١٥) ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر: د ت.

١٦) ـــــــــــ، **شرح قطر الندى وبل الصدى**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١١، القاهرة: مكتبة السعادة، ١٣٨٣هـ -١٩٦٣ م.

١٧) ـــــــــــ، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، ط٦، دمشق: دار الفكر، ١٩٨٥م.

١٨) ابن يعيش، موفق الدين بن علي ت٦٤٣ هـ، **شرح المفصل**، بيروت: عالم الكتب، د ت.

١٩) أبو البقاء العكبري، عبد الله بن الحسين بن عبد الله ٦١٦هـ، **إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن**، تح: إبراهيم عطوة عوض، ط١، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٣٨٠هـ- ١٩٦١م.

٢٠) أبو شامة المقدسي، عبد الرحمن بن إسماعيل، **المرشد الوجيز إلى علوم تتعلق بالكتاب العزيز**، تح: طيار آلتي قولاج، بيروت: دار صادر، ١٣٩٥ هـ. ١٩٧٥ م.

٢١) أبي حيان، أثير الدين محمد بن يوسف النحوي، **البحر المحيط** ، تح : عادل أحمد عبد الموجود ، علي محمد معوض ، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية ، ١٤١٣، ١٤١٤ هـ -١٩٩٣ ، ١٩٩٤ م.

٢٢) الأزهري، خالد بن عبد الله، **شرح التصريح على التوضيح**، تح: محمد باسل عيون السود، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية،١٤٢١هـ٢٠٠٠م.

٢٣) الاستراباذي، رضي الدين محمد بن الحسن، **شرح الرضي على الكافية لابن الحاجب**، ط٣، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢.

٢٤) الأشموني، علي بن محمد (٩٠٠هـ)، **شرح الأشموني على ألفية ابن مالك**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، القاهرة: مطبعة السعادة، ١٣٧٥هـ-١٩٥٥م.

٢٥) الأفغاني، سعيد، **في أصول النحو**، ط٢، دمشق: مطبعة الجامعة السورية، ١٣٧٦هـ-١٩٥٧م.

٢٦) الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري النحوي، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دمشق: دار الفكر، د ت.

٢٧) الأنصاري، أبو زيد، **النوادر في اللغة**، تح: سعيد الخوري الشرتوني اللبناني، ط٢، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٣٨٧ هـ -١٩٦٧م.

٢٨) أنيس، إبراهيم، **في اللهجات العربية**، ط٣، القاهرة: المطبعة الفنية الحديثة، ١٩٦٥م.

٢٩) التهَانَوي، محمد علي، **كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، تقديم ومراجعة: د. رفيق العجم، تح: د. علي دحرج، نقل النص الفارسي إلى العربية د. عبد الله الخالدي، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦.

٣٠) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري ٤٢٩هـ، **فقه اللغة وسر العربية**، تح: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، ط٢، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٣٧٣هـ-١٩٥٤م.

٣١) الجمحي، محمد بن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، تح: محمود محمد شاكر، القاهرة: دار المدني، د.ت.

٣٢) الدمياطي، أحمد بن محمد بن أحمد، **اتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربع عشرة**، المطبعة الميمنية، القاهرة: ١٣١٧هـ.ق.

٣٣) الراوي، طه، **نظرات في اللغة والنحو**، ط١، بيروت: المكتبة الأهلية والمطبعة التجارية، ١٩٦٢م.

٣٤) الرماني، أبو الحسن، **معاني الحروف**، تح: د. عبد الفتاح اسماعيل شلبي، القاهرة: ١٩٧٣م.

٣٥) الزرقاني، محمد عبد العظيم، **مناهل العرفان في علوم القرآن**، تح: مركز البحوث والدراسات بمكتبة مصطفى الباز، الرياض: مكتبة مصطفى الباز، ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م.

٣٦) الزركشي، محمد بن عبد الله، **البرهان في علوم القرآن**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار التراث، د ت.

٣٧) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تح: عبد الرزاق المهدي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤١٧هـ– ١٩٩٧م.

٣٨) ـــــــــــــ، **المفصل في علم العربية**، بيروت: دار الجيل، د ت.

٣٩) السامرائي، د. إبراهيم، **النحو العربي ـ نقد وبناء**، بيروت: دار الصادق، د ت.

٤٠) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب (كتاب سيبويه)**، تح: عبد السلام محمد هارون، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

٤١) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، **الأشباه والنظائر في النحو**، تح: د. فايز ترحيني، ط١، بيروت: دار الكتاب، ١٩٨٤م.

٤٢) ـــــــــــــ، **همع الهوامع شرح جمع الجوامع**، تح: عبد الحميد هنداوي، القاهرة: المكتبة التوفيقية، د ت.

٤٣) ـــــــــــــ، **الإتقان في علوم القرآن**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.

٤٤) ــــــــــــــــــــ، **الاقتراح في علم أصول النحو**، تح: أحمد محمد قاسم، ط١، القاهرة: مطبعة السعادة ،١٩٧٦م.

٤٥) ــــــــــــــــــــ، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تح: محمد أحمد جاد الله وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، القاهرة: دار التراث، د ت.

٤٦) شاهين، عبد الصبور، **تاريخ القرآن**، دمشق: دار القلم، ١٩٦٦م.

٤٧) شلبي، عبد الفتاح إسماعيل، **أبو علي الفارسي، حياته ومكانته بين أئمة العربية وآثاره في القراءات والنحو**، القاهرة: مطبعة نهضة مصر،١٣٧٧هـ.

٤٨) الصالح، صبحي، **مباحث في علوم القرآن**، ط٦، بيروت: دار العلم، ١٩٦٩م.

٤٩) الصغير، محمود أحمد، **القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي**، ط١، دمشق: دار الفكر، ١٤١٩ هـ – ١٩٩٩م.

٥٠) الطبري، محمد بن جرير بن يزيد بن خالد، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٤ م.

٥١) عضيمة، أ. محمد عبد الخالق، **دراسات لأسلوب القرآن الكريم**، القاهرة: دار الحديث، د ت.

٥٢) عمر، أحمد مختار، **لغة القرآن (دراسة توثيقية فنية)**، ط٢، الكويت: مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٤١٨هـ-١٩٩٧.

٥٣) ــــــــــــــ، وعبد العال سالم مكرم، **معجم القراءات القرآنية**، ط/٢/، الكويت: مطبوعات جامعة الكويت، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

٥٤) الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد (ت٢٠٧هـ)، **معاني القرآن**، بيروت: دار الكتب العلمية، د ت.

٥٥) الفضلي، عبد الهادي، **القراءات القرآنية ـ تاريخ وتعريف**، ط١، جدة: دار المجمع العلمي بجدة، ١٣٩٩ هـ -١٩٧٩م.

٥٦) القرطبي، محمد بن أحمد بن أبي بكر، **الجامع لأحكام القرآن**، تح: أحمد عبد العليم البردوني، القاهرة: ط٢، دار الشعب، ١٣٧٢هـ.

٥٧) القسطلاني، شهاب الدين، **لطائف الإشارات لفنون القراءات**، تح: عامر السيد عثمان وعبد الصبور شاهين، القاهرة: ١٩٧٢ م.

٥٨) القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق ٤٦٣هـ، **العمدة**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: مطبعة حجازي، ١٣٥٣هـ-١٩٣٤م.

٥٩) المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، تح: محمد أحمد، ط ٣، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤١٨هـ — ١٩٩٧م.

٦٠) ــــــــــــــــــــــــ، **المقتضب**، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، بيروت: عالم الكتب، د ت.

٦١) مكرم، عبد العال سالم، **القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية**، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٣٨٤هـ-١٩٦٥ م.

٦٢) النايلة، عبد الجبار علوان، **الشواهد والاستشهاد في النحو**، بغداد: مطبعة الزهراء، ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة العاشرة، العدد التاسع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٨هـ. ش/٢٠١٩م

صص ٤٥- ٦٦ | **DOI:**10.22075/lasem.2020.17660.1184

تقنيّة السيناريو السينمائي في قصيدة «شِعابٌ جَبَلِيّةٌ» للشاعر سعدي يوسف

رسول بلاوي * وزينب دريانورد **

الملخص

إنّ للفن الشعري قدرة فائقة في الافادة الممكنة من الفنون السمعبصرية والتشكيلية، فقبل ظهور السينما (الفن السابع) كان الشعر في البداية تأثّر بالفنون الأدبية والدرامية وتخطّى هذه المرحلة بصورة تدريجيّة ودخل مرحلة متطوّرة وهي مرحلة الكتابة بالصورة البصريّة كالرسم والألوان وتُعرف بالصورة الثابتة، وبعدها الصورة المتحركة والكتابة بالضوء؛ لذا كان لآليات السينما كالسيناريو والكاميرا والمونتاج فضل لا يُستهان به في تطوير بنية القصيدة الحديثة. يُعدّ السيناريو من أحدث التقنيات في السينما ويُقصد به وصف تسلسل الأحداث والمكان والزمان والشخصيات وفقاً للنقد السينمائي. وقد كان للقصيدة المعاصرة نصيب من هذه التقنية الحديثة، ومن أهمّ الشعراء المعاصرين الذين اهتموا بهذه التقنية الشاعر سعدي يوسف. تتقارب رؤية يوسف من الرؤية السينمائيّة بشدّة في أشعاره وبالأخص في قصيدته "شعابٌ جبليّةٌ" التي أتحفها بأحداث متسلسلة ومشوّقة استلهمها من الطبيعة في الريف الإيطالي والمغامرة التي قام بها هو ورفيقاه جوان ماكنلي وفوزي الديلمي، لذا تجلّت في قصيدته تقنية السيناريو بصورة واضحة ودقيقة.

تسعى هذه الدراسة لاستجلاء تقنية السيناريو التي تتوافق مع أحداث قصيدة "شعابٌ جَبَليّةٌ" للشاعر سعدي يوسف وفقاً للمنهج الوصفي – التحليلي؛ وقد توصّلنا في هذا البحث إلى أنّ قصيدة "شعاب جبلية" اعتمدت على تقنيّة السيناريو السينمائي في أسلوبها الوصفي لتصوير المشاهد الطبيعيّة التي تبعث روح النشاط والحيوية والمرح في نفس المخاطب لما تتمتّع به من صفات بصريّة مميّزة تجذب أنظار الرائي، لذا ركّز الشاعر في كاميرته الشعرية على رصد المشاهد السمعبصرية ووصفها وفقاً للقواعد الوصفية كالتقطيع الفني للقطات والصور التي يأتي بها السيناريست في كرّاسته. والشاعر لنقل هذه المشاهد للمتلقي خلط بين الروح الشعرية وجمال الطبيعة وقواعد السيناريو بصورة موفّقة فاستخدم الأفعال المضارعة التي تتّفق مع زمن العرض الآني للنص المفلمن كما لم يتخلَ عن الأصوات في النص كصوت الشخصيات وصوت الموسيقى التي ترفع مستوى النص الشعري من نص مقروء إلى نص مفلمن.

كلمات مفتاحية: الشعر العربي المعاصر، الطبيعة، السينما، السيناريو، سعدي يوسف.

---

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس،بوشهر، إيران(الكاتب المسؤول): r.ballawy@pgu.ac.ir

** طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر.

تاريخ الوصول: ١٣٩٨/٠٢/٠٢هـ.ش= ٢٠١٩/٠٤/٢٢م، تاريخ القبول: ١٣٩٨/٠٨/٠٩ هـ.ش= ٢٠١٩/١٠/٣١م.

المقدّمة:

لم تكتف القصيدة العربية المعاصرة بالوقوف عند توارد الأجناس الأدبية كالقصة والرواية والمسرحية وغيرها، بل تخطّت الفنون الأدبية جميعها وأخذت تبحث عن فنون أخرى تتوافق مع عنوان العصر الحالي، وهو عصر "الصورة". إنّ للفنون السمعبصرية والتشكيلية أثراً بالغ الأهميّة في تطوير بنية القصيدة المعاصرة لذا نرى القصيدة المعاصرة تخطّت الدائرة اللغوية ودخلت في حدود "الكتابة بالصورة البصرية" وشعريتها كالصورة الثابتة أي الرسم بالألوان في لوحات شعرية متنوعة والصورة المتحركة والكتابة بالضوء الذي يُعدّ عنواناً من عناوين الفن السابع (السينما)، ولقدرة السينما السحرية على جمع الفنون الستة (الشعر والرقص والنحت والرسم والموسيقى والعمارة) في دائرة واحدة، قام الشعر بايجاد علاقة قويّة مع هذا الفن لينال ميزات الفنون جميعها التي تتجلى في آليات السينما كالمونتاج والكاميرا والسيناريو وغيرها، وبالأخص الأخير. ويُقصد بالسيناريو وصف الأماكن والمناظر والعناصر الموجودة في المناظر بطريقة سينمائيّة كالأصوات والموسيقى والشخوص والفضاء الداخلي والخارجي والديكور والاكسسوارت الموجودة في كادر التصوير ويتحقق هذا الوصف من خلال وقوع الأحداث المتسلسلة داخل القصة.

إنّ المشاهد في القصيدة السيناريوية تكون متسلسلة ومتتابعة وفي هذا النوع من المشاهد تكون اللقطة بمثابة علامة ربط للمشاهد بحيث تربط اللقطة السابقة باللقطة التالية. ويُعدّ سعدي يوسف[1] من أبرز الشعراء المعاصرين في هذا المجال لأنّه اتحف أشعاره بأساليب سينمائيّة مميّزة ولا سيما السيناريو الذي يجمع بين جميع أساليب السينما. تُعدّ قصيدته "شِعابٌ جبليّةٌ" من النماذج الرياديّة في هذا المجال حيث استقطب فيها الشاعر أجمل أيام حياته التي عاشها مع رفاقه في الطبيعة الساحرة في الريف الايطالي خلال آخر يوم من شهر سبتمبر وشهر اكتوبر، فهذه القصيدة عبارة عن سيناريوهات قصيرة لكل يوم عاشه في هذه الطبيعة وهي عبارة عن وصف الأماكن والفضاء الخارجي والحيوانات البريّة في هذه المنطقة.

---

[1]- سعدي يوسف شاعر ومترجم عراقي وُلد عام ١٩٣٤م في قرية حمدان بقضاء أبي الخصيب التابع لمحافظة البصرة بالعراق. تخرّج في دار المعلمين ببغداد سنة ١٩٥٤م؛ ويُعدّ من جيل ما بعد الروّاد في العراق (مرتضى حسين علي حسن، **جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث "سعدي يوسف أنموذجاً"**، ص٢٠). عاصر سعدي يوسف حروباً عديدة وعرف واقع الحظر والسجن والمنفى. يمتاز سعدي بغزارة الإنتاج، إذ وصل إنتاجه إلى ألفي صفحة شعرية مقسّمة إلى ثلاثة وأربعين مجموعة (ريحانة ملازاده، **ظاهرة الاغتراب في شعر سعدي يوسف**، ص٣٥).

تسعى هذه الدراسة لمعالجة قصيدة "شعابٌ جبليةٌ" معالجة سينمائية معتمدة على تقنية السيناريو وأساليبها الخاصة لاظهار الجماليات التي تتمتعّ بها هذه القصيدة كالتقطيع الفني والوصف والموسيقى السينمائية داخل الفضاء وخارجه، ومن هنا قام البحث، وفقاً للمنهج الوصفي- التحليلي، بمعالجة هذه القصيدة معالجة سينمائية لاظهار المشاهد السيناريوية للسيناريوهات القصيرة التي تتوافق مع كل يوم عاشه سعدي يوسف في الريف الايطالي مع رفاقه وللكشف عن دور السيناريو في النهوض ببنية القصيدة المعاصرة نحو الحداثة والتجدّد. ويدور هذا البحث حول أربعة محاور أساسية لتقنية السيناريو: ١. الفكرة؛ التي تبيّن الهدف والغرض الأساسي للقصيدة، ٢. التقطيع الفني؛ يتجلّى في هذا المحور مدى تقارب رؤية الشاعر من قواعد السيناريو التي يُعيّن فيها الكاتب الزمان والمكان الداخلي والخارجي، ٣. الوصف؛ يقوم الوصف في هذه القصيدة على قواعد معيّنة كاستخدام الشاعر للفعل المضارع في القصيدة أثناء الوصف، ووصف الشخصيات بالميزات التي تتمتّع بها دون اللجو إلى الصفات بصورة صريحة وذلك من خلال إعطاء المعلومات عن الشخصيات كما هو في النص السيناريوي ٤. الموسيقى؛ ويُقصد بها في السيناريو الشعري الأصوات الداخليّة أو الخارجيّة الناتجة من آلات الموسيقى أو صوت الانسان في بنية القصيدة.[١]

وهذه الدراسة تحاول أن تجيب على **الأسئلة** التالية: كيف استطاع سعدي يوسف أن يوظّف تقنية السيناريو في قصيدة "شِعابٌ جبليّةٌ"؟ وما هي الأساليب والمراحل السيناريوية التي تجلّت في هذه القصيدة ؟ وما هو الهدف الأساسي من استخدام تقنيّة السيناريو في هذه القصيدة؟

وفي معرض الردّ على السؤال الأول نفترض أنَّ سعدي نظّم قصيدة "شِعابٌ جبليّةٌ" وفقاً للقواعد التي وُضِعت لنصوص السيناريو السينمائي فنراه يأتي بجميع هذه القواعد في القصيدة، وفي موضع الردّ على السؤال الثاني نرى أنّ الأساليب التي استخدمها في قصيدته تجعل المتلقي يَشعُر وكأنّ أمامه كرّاسة سيناريو جاهزة للفلمنة، إذ جاء بالفكرة ومن ثم المشاهد أو السيناريوهات القصيرة المقطّعة وفقاً للترتيب الزمني والمكاني. وأمّا بالنسبة للسؤال الثالث فيبدو الهدف الأساسي للشاعر هو مدّ جسور التواصل بين القصيدة المعاصرة والمتلقي عبر فلمنة النص واعتماده على تقنية سينمائية فاعلة.

١. انظر: فرانك هارو، **فن كتابة السيناريو**، ص١١- ٥٠.

وأمّا بالنسبة **لسابقة البحث** فمن خلال بحثنا عن المصادر التي تعيننا في إنجاز هذه الدراسة لم نعثر على دراسات مرتبطة بالموضوع ارتباطاً مباشراً، إلّا أنّ هناك بعض المصادر تشير إلى الموضوع بشكل غير مباشر وسنذكرها في ما يلي. انقسمت سابقة البحث إلى قسمين؛ القسم الأوّل يتعلّق بالسينما والسيناريو في الشعر والقسم الثاني يتعلّق بالدراسات التي كُتِبت عن شعر سعدي يوسف.

القسم الأوّل؛ الدراسات التي أُجريت حول السينما بشكل عام هي: مقال تم نشره عام ٢٠١٨م في مجلة آفاق الحضارة الإسلاميّة تحت عنوان "الكاميرا الشعريّة في قصائد عدنان الصائغ الملتزمة" للباحثين زينب دريانورد ورسول بلاوي، قامت هذه الدراسة بتبيين حركات الكاميرا الشعرية وزواياها في أشعار عدنان الصائغ وفقاً للنقد السينمائي. ومقال آخر نُشِرَ في مجلة بحوث في اللغة العربيّة في جامعة اصفهان عام ٢٠١٩م يحمل عنوان "أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ" لزينب دريانورد ورسول بلاوي، وقد قام الباحثان في هذه الدراسة بتطبيق أساليب المونتاج السينمائي على أشعار الصائغ. وكما أُجرِيت دراسات قليلة ومقتضبة جداً حول السيناريو في الشعر العربي المعاصر ويتصدّر مقدمة هذه الدراسات كتاب "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" لعلي عشري زائد صدر في عام ١٩٧٨، وعرض الكاتب في هذا الكتاب دراسة مختصرة جداً عن السيناريو في الشعر العربي المعاصر في الفصل الأخير المعنون بـ " التكنيكات السينمائية في القصيدة الحديثة"، كما أنّ هذه الدراسة لا تتعدّى صفحتين ولم يذكر فيها الكاتب الآليات المختصة بالسيناريو. وفي عام ٢٠٠٨م ظهر كتاب "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠_٢٠٠٤م)" لمحمد الصفراني، عرض الكاتب في الفصل الأخير من هذا الكتاب دراسة حول التشكيل البصري والسينما في الشعر العربي المعاصر وتضمّن القسم الأخير من هذه الدراسة قراءة مختصرة حول السيناريو التنفيذي دون الوقوف عند تقنيات السيناريو. وفي عام ٢٠١٥م ظهر كتاب "التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر" للكاتبة أميمة عبدالسلام الرواشدة وجاءت الكاتبة في الفصل الأخير من الكتاب بالتقنيات السينمائية ومن ضمنها السيناريو الشعري في الشعر العربي المعاصر.

وفي عام ٢٠١٠م ظهرت دراسة نقدية لمحمد عجور تحت عنوان "التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر"؛ تطرّق الكاتب في الفصل الأوّل من هذه الدراسة إلى أثر السيناريو السينمائي في

القصيدة من خلال توظيف الأساليب المونتاجيّة في السيناريو. وفي عام ٢٠١٥م نُشِرَ مقال في مجلة رسائل الشعر تحت عنوان " جماليات السينما في الشعر/ سيناريو كاظم الحجاج نموذجاً" لبشرى البستاني إذ يُعدّ المقال الوحيد الذي عالج السيناريو ولكن بصورة عابرة.

والقسم الثاني اختصّ بأبرز البحوث التي عنيت بتجربة سعدي يوسف الشعريّة وهي: رسالة ماجستير تحت عنوان "جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث/ سعدي يوسف أنموذجاً" للطالب مرتضى حسين علي حسن في فيلادفيا عام ٢٠١٦م، وخُصِّصت هذه الدراسة لجماليات المكان بكل أبعاده في نتاجات سعدي يوسف. وجاءت رسالة ماجستير أخرى موسومة بـ"تداخل الأجناس الأدبية في ديوان "الأخضر بن يوسف ومشاغله" لـ: "سعدي يوسف" لصبرينة برباري بجامعة محمد خيضر بسكرة، عام ٢٠١٧م، وقامت الطالبة في هذه الدراسة بمعالجة الأبعاد الجمالية لتوارد الجنس الشعري في الجنس النثري في ديوان "الأخضر بن يوسف ومشاغله ". وكما نرى في خلفية البحث لا تُوجد أية دراسة تقوم بمعالجة السيناريو السينمائي في الشعر العربي المعاصر وفقاً للتخطيط السيناريوي فكل الدراسات كانت عابرة ومقتضبة ولاتشتمل على المراحل السيناريوية ولا تعطي القارئ فكرة شاملة ومتكاملة عن السيناريو في الشعر وبالرغم من النجاحات الهائلة التي حقّقها سعدي يوسف في المجال الشعري إلا أنّ قصيدة "شعابٌ جبليّةٌ" لم تحظَ بأية دراسة نقدية وبالأخص السيناريو الشعري، ولهذا تُعدّ دراستنا في هذا المجال فريدة من نوعها، حيث قامت بسدّ الفراغ في هذا المجال.

أ: تقنية السيناريو في الشعر الحديث:

بالنسبة للعلاقة بين الأدب والسينما، جَرَت تخمينات عدّة حول أنّ ربع إلى خُمُس الأفلام تمّ استخراجها من النصوص الأدبية؛ كما أنّ الصلة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد. وقد أشار العديد من النقاد إلى القيمة السينمائية لأكثر النصوص الشعرية والروايات الحديثة كـ"بوليس لجيمس جويس" و"أغنية حب لجي الفريد بروفروك"[1]. فالعلاقة بين الأدب والسينما يمكن تتبعها من خلال الرجوع إلى طفولة السينما تقريباً. ومن بين أبرز الأدباء الذين جعلوا نصوصهم الأدبية في خدمة السينما واستفادوا منها

[1] - لودي جانيتي، **فهم السينما**، ص ٣ و٤.

كأسلوب حديث، نشير إلى: بيرجمان، جان كوكتو وآيزنشتاين وغيرهم، ومن بينهم يُعدّ الشاعر والروائي جان كوكتو النموذج الرائد في هذا المجال، إذ لم يكن الشعر بالنسبة له متعلقاً بشكل أدبي مُحَدّد[1].

وفقاً لما سبق من انسجام بين الفن الأدبي كالشعر والرواية والنصوص النثرية، وغيرها، وبين الفن السينمائي، صار من الواضح أنّ العلاقة وطيدة جداً بين هذين الفنين؛ لأنّهما يعتمدان على الخطاب البصري أو الخطاب بالصورة، ويرى الكساندر استروك «أنّ ما نراه على الشاشة هو رؤية فنان، مثل رؤية الفنان الذي يؤلف الموسيقى، والكاميرا في يد كاتب الرواية أو الشاعر؛ لذلك، فهو يسمي السينما الجديدة (سينما الكاميرا/ القلم) كما يرى أنّ السينما يجب أن تتحرّر من مبدأ "الصورة من أجل الصورة"؛ لكي تصبح كاللغة تماماً..، فكما يُكوّن الأديب فقراته من جمل أدبية، يكوِّن المخرج المشهد من لقطات، والجُملة هنا تساوي اللقطة، والفقرة تساوي المشهد»[2]

وعندما انتبه بعض الشعراء المعاصرون للتشابه بين التقنيات السينمائيّة وبين تقنيات الشعر قاموا بتوظيف التقنيات السينمائية الملائمة للقصيدة المعاصرة لإثراء النظام الشعري، ولهذا نرى قصيدة اللقطة السينمائية استعارت «من تقانات السينما، الكثير من آليات عملها من أجل أن تسمها بسمات تعبيرية مأخوذة من فنيات التعبير السينمائي، وهي تقوم على الصورة والإشارة والكلمة وغيرها ممّا يسهم في بناء اللقطة الشعرية السينمائية الواحدة»[3]. ومن هنا نلمس التشابه الدقيق والقويّ بين تقنية السيناريو السينمائي والقصيدة الحديثة؛ فقد كان الشعراء القدامى يأتون بالتشبيه والاستعارة والتصوير المجازي في أشعارهم لتجسيد المعاني الذهنيّة أو المنطقيّة، وأمّا الشعراء المحدثون فقد عمدوا إلى استخدام تقنيات متعدّدة لتتخلّص القصيدة من طرق التشكيل التقليدية؛ لذا سعى الشعراء إلى أن يُعبّروا عن هذه الرؤية بأكثر من اتجاه، ولم يكتفوا بخط فرديّ للتعبير عنها، وإنّما اتجهوا إلى تكثيف وسائل اتصالهم بالمتلقي[4] وذلك من خلال توظيف تقنيات كتابة السيناريو المختلفة، «سواء من حيث الشكل: (المتوازي- المتقاطع)، أو من

[1] - تماضر فاتح، **فن السينما_ جان كوكتو**، صص٣_٦.

[2] - محمد عجور، **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، صص٢٤ و٢٥.

[3] - طلال زينل سعيد حسين، **القصيدة المكّزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**، ص١٤٢.

[4] - محمد عجور، **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر** ، ص٣٨.

حيث المضمون: (الكتابة بالصورة)»[١] لذا «كثيراً ما يلجأ الشاعر المعاصر إلى أسلوب السيناريو السينمائي في قصيدته الشعرية، ويحوّلها إلى مجموعة من المشاهد واللقطات.. بحيث يمكن تحويلها إلى سيناريو سينمائي»[٢]. يُعدّ السيناريو وسيلة تعبيرية سينمائية وردت في القصيدة المعاصرة، وهو يُولد من اندماج السيناريو السينمائي بالقصيدة المعاصرة. السيناريو الشعري يعمل على ارتقاء مستوى القصيدة من الأساليب السطحية، لذا قام الشاعر العربي المعاصر بتوظيف تقنية السيناريو السينمائي بما يلائم البناء الشعري، «فظهر ما يُعرف بقصيدة السيناريو أو سيناريو القصيدة، حيث يتم تشكيل القصيدة من مجموعة من المشاهد المرئية والمسموعة، يفضي كل واحد منها بعلاقة إلى الآخر، ينتج من تعالقها وتداخلها وتعاقبها قصة أو حكاية، وهذا هو الأساس المتّبع في بناء السيناريو في السينما: تقطيع القصة إلى مشاهد كل منها يمثّل وحدة قائمة بذاتها مكملة للأخرى»[٣].

وبامكان السيناريست[٤] أن يصف اللقطات وفقاً لرؤيته الفنيّة للفيلم «دون الالتزام بالتتابع الوصفي للنص. ومن هنا نستطيع تلمّس العلاقة بين فن السيناريو وبنية النص في الشعر العربي الحديث حيث يتحقّق فن السيناريو في النصوص التي تبني صورتها الكلية مقطعياً من خلال تقسيم النص إلى مقاطع أو وحدات متنوّعة ذات كيان خاص»[٥] بناءً على ما سبق فيقصد بالسيناريو «الصورة الشعرية التي تتكئ على قصة في بنائها ولا يكتمل هذا البناء إلّا عندما تنتهي هذه القصة»[٦].

وعلى هذا المسار، وقع الاختيار في هذه الدراسة على الشاعر سعدي يوسف الذي أتحف أشعاره بالتقنيات السينمائية والذي امتاز أسلوبه التصويري باستعارة أسلوب اللقطات السينمائية التي تشكّل جزءاً

---

[١] - **المرجع السابق**، ص٣٩.

[٢] - علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص٢٢١.

[٣] - أميمة عبد السلام الرواشدة، **التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر**، ص٣١٨.

[٤] - السيناريست هو الشخص الذي يكتب السيناريو باطاره التفصيلي ويتطرق إلى تقسيم النص المفلمن إلى مراحل وفقاً للقواعد السيناريوية.

[٥]- محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠- ٢٠٠٤م)**، ص٢٦٧.

[٦] - عبد الستار عبد الله صالح والسيد حمد محمود الدوخي، **المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)**، ص٣٥٦.

كبيراً من عمليات السيناريو وهو التقطيع[1]. ويسير هذا النوع من التصوير خطوة فنيّة في اتجاه القصيدة الحديثة نحو الدراميّة. وقد اخترنا إحدى قصائده التي تتمتّع بتقنيات سينمائية فاعلة كادت تخرج النص من القالب الشعري إلى فضاء نثري وذلك لتزاحم مظاهر السيناريو بما فيها الوصف في هذه القصيدة.

ب: مظاهر السيناريو في قصيدة "شِعابٌ جَبَلِيّةٌ":

من المعروف أنَّ لفظة السيناريو لا ترتبط بالفن السينمائي في البداية؛ «لأنّها وُجدت قبل نشأة السينما نفسها، أي قبل العام الـ١٨٩٤، وهي مشتقةٌ من الكلمة الإغريقية "Scena "، التي تعني "المنظر"، ثم انتشرت هذه الكلمة إلى اللغات الأوروبية الأخرى في القرن التاسع عشر، لتعني نص المسرحية المرفق بها تعليمات المخرج الفنية، من حيث المناظر والإضاءة ونظام الحركة وكيفية الأداء التمثيلي، وحينما ظهرت القصة السينمائية»[2]. وقد جاء في معجم المصطلحات السينمائية «(ماري تيريز) سيناريو هو: مخطط الفيلم، ترى أنّه كلمة إيطالية وكانت تعني ديكور. أمّا سيناريو الفيلم فهو: المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم، مع تخطيط الحوارات أحياناً، ولايعطي تأشيرات تقنية أو يعطي القليل منها»[3].

وجوهر السيناريو هو الفكرة الرئيسة التي ينتقيها كاتب السيناريو ومن ثمّ تنتقل إلى المتلقي من خلال توالي وتسلسل الصور المرئيّة التي سيكون لها معنى آخر إذا شوهدت كل منها على حدة، وسيكون لها معنى آخر إذا شوهدت متصلة ببعضها[4]. وقبل كتابة السيناريو، يجب علينا أن نقوم بالخطوة الحاسمة وهي استخراج الفكرة الرئيسة المهيمنة على الموضوع التي يرمي إليها الكاتب والتي تنشعب منها الأفكار الأخرى. فمثلاً، إن كانت الفكرة الرئيسة هي حرية الشعب فستكون الأفكار المنشعبة منها: الاستقلال، والأمن والأمان، والتخلّص من الإستعمار وتبديد الظلم الناتج من الطغاة داخل الوطن، والاستقلال الفكري وحريّة التعبير، ومن ثم معالجة النص سينمائياً أو كتابة سيناريو خاص له. ووفقاً لهذه التعاريف فإنّنا نرى أنّ الميزة التي جعلت قصيدة "شعاب جبليّة" تتميّز بالمقاطع السيناريويّة هي أنّها تشبه الرواية

[1] - امتنان عثمان الصمادي ، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليليّة**، ص١٦٢.

[2] - محمد عجور، **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، ص٢١٣.

[3] - سارة قطاف، **كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الأفلام الجزائرية الثورية: "الأفيون والعصا"، "نوره"، "الخارجيون عن القانون"، "زبانة" – دراسة تحليلية وصفية –**، ص٢٠.

[4] - تيرسن سان، **الإخراج السينمائي**، ص٤٨.

والمسرحيّة في اعتمادها على شخصيات وحبكة، فقد تعمّد الشاعر كي يرفد نصه بآليات سينمائيّة أبرزها السيناريو ممّا دعانا لترشيحها محوراً لهذه الدراسة. وفي مايلي نسلّط الضوء على أربعة محاور رئيسة للسيناريو في هذه القصيدة وهي: الفكرة، والتقطيع الفني، والوصف، والموسيقى.

١. الفكرة:

تُعدّ الفكرة العنصر الحاسم لكل نص أدبيّ يتأسّس على معرفة وجانب نفسيّ وعاطفيّ مؤثر وعميق يحمل في طياته فكرة هامّة وخاصة تُسيطر على النص بأكمله كما نراه في بعض الأفلام التي تتميّز بنصوص مميّزة، لهذا نرى أنّ «حياة الفيلم تأتي من خلال قوّة أفكاره وطريقة طرحها، هناك أفلام كلما شاهدناها اكتشفنا[١] فيها معاني وأفكار جديدة»[٢] كفكرة المخرج بيرجمان التي تدور حول الموت، بفزعه ورعبه وسحره. وكل لقطة من لقطات كاميرته تقودنا وتدفعنا نحو الموت فنحسّ بشراسته. وهذه الفكرة يتطرق إليها بيرجمان في كل أفلامه ففي كل مرّة يقذف بنا إلى هذا العالم[٣].

تُعدّ الفكرة من الأعمدة الأساسية التي ينبني عليها السيناريو. إنّ فكرة الفيلم أو الفكرة ذات السطر الواحد أو الأسطر المعدودة هي جُمَل بسيطة «وقصيرة تُلَخِّص الفكرة القائدة للفيلم وينبغي لها أن تجيب باختصار عن السؤال التالي (عما يتكلّم الفيلم؟)»[٤] وينبغي للفكرة أن تبيّن الشخصية الرئيسة بصورة واضحة وجليّة والانقلاب الذي سيطلق الديناميّة السردية ومادّة الفيلم[٥] ووفقاً لما سبق من تعاريف عن الفكرة الرئيسة للسيناريو قد نرى قصيدة "شعابٌ جبليّةٌ" لسعدي يوسف شُيّدت بفكرة واحدة تُعدّ بداية لسيناريو الطبيعة في الريف الايطالي وكأنّه بهذه الفكرة يريد أن يُجيب على سؤال المتلقي وهو عمّ تتحدّث هذه القصيدة؟ ويتجّلى ذلك لنا بصورة واضحة من خلال إهداء قصيدته لرفاقه، حيث جاء في بداية القصيدة:

---

[١] - هكذا جاء في النص المنقول، لكن تكرار هذه المفردة في مثل هذا السياق يُعتبَر من الأخطاء الشائعة.

[٢] - حميد العقبي، **محاولة لفهم السيناريو السينمائي**، ص١٢.

[٣] - **المرجع نفسه**، ص١٣.

[٤] - فرانك هارو، **فن كتابة السيناريو**، ص١١.

[٥] - **المرجع نفسه**، ص١١.

«هذه القصيدةُ مهداةٌ إلى سيلْفانا وفوزي الدِيْلَمي، اللذَين قدّما لي، دارَهُما العامرةَ، العاليةَ، بجِبالِ الأبَنين، الإيطاليّة، غيرَ بعيدٍ من ميلانو، منتبَذاً ومُصطافاً، حيثُ كتبتُ صَفَحاتي، واستَرْدَدْتُ عافِيَتي، ونَعِمتُ بالحُبِّ، وبصداقةٍ لم أَجِدْ لها مثيلاً»[1].

- يذهب الشاعر إلى رحلة سياحية بيئيّة في "جنوب ميلانو" في الريف الايطالي مع رفاقه إذ قام بكتابة أحداثه اليوميّة بأسلوب سيناريويّ، والهدف الأساسي من رحلة الشاعر إلى الريف الإيطالي هو استرداد عافيته ولكي ينعم بحب الحياة وبالأخص في آخر يوم من شهر سبتمبر وشهر اكتوبر الذي يبدو فيه الجو معتدلاً وضبابيّاً في فصل الخريف في الطبيعة الساحرة، وهذا الجو يوفّر السياحة الترفيهية والترويحية عن النفس.

كما نرى تتجلّى من هذه الفكرة عبارة واحدة وهي "التواجد في الطبيعة يبعث في النفس شعور الحب للحياة" وتتشعّب من الفكرة الرئيسية التي هي حب الحياة والطبيعة أفكار أخرى كالأمل وروح الحيويّة والنشاط والسلام الداخلي ويتولّد كل ذلك إثر وصف الشاعر للمناظر والأماكن والحيوانات البريّة في الطبيعة الساحرة في الريف الايطالي.

٢. التقطيع الفني:

كل الأعمال المتعلّقة بالسيناريو يقوم بها السيناريست وحده ولكن في هذه الخطوة من مراحل السيناريو يقوم السيناريست بمساعدة المخرج لايضاح العمليات التي ينبغي على المخرج اجراؤها وذلك بتقديم الفيلم بصورة تقطيعات متسلسلة بحيث يقدّم كل مشهد بصورة مستقلة عن بقيّة المشاهد الأخرى[2] ومن ثم يقوم المخرج بايضاح المشهد بواسطة الأسلوب السينمائي الذي «يقوم على ضم اللقطات المنعدمة الصلة إلى بعضها ليحصلوا على تأثيرات دراميّة في المشاهد»[3] ولشباهة التقطيع في الاستمرارية الحوارية مع التقطيع الفني نكتفي هنا بالإشارة إلى التقطيع الفني؛ و«يمثّل التقطيع الفني للفيلم مكتوباً على شكل لقطات للكاميرا وتحركاتها يستند إذن إلى الاستمرارية ولكنه المخرج هو من يكتبه وليس كاتب السيناريو بالتعاون

[1] - سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، ص٢٤.

[2] - فرانك هارو، **فن كتابة السيناريو**، ص٢٤.

[3] - زينب دريانورد ورسول بلاوي، **أسلوب المونتاج السينمائي شعر عدنان الصائغ**، ص١٢٣.

مع مدير التصوير»[١] وقد يكون التقطيع الفنى أو سكريبت، الوثيقة المكتوبة والمقسّمة عموماً إلى عدّة أعمدة تشكّل الصور في السيناريو وأصواته لقطة فلقطة، وهو يشكّل المرحلة الأهمّ قبل البدء بتصوير الفلم[٢]. لذا نرى السيناريست في قصيدة "شعابٌ جبليةٌ" يقوم بتقسيم النص الشعري إلى عشر سيناريوهات مع علامات الترقيم التي تتناسب مع النص السيناريوي والتقطيع الفني، ويتجلّى في كل من المشاهد عناصر مشتركة وهي روح الحيوية والنشاط في الطبيعة الهادئة، ولكن هنا نكتفي بالإشارة إلى أهمّ السيناريوهات كالسيناريو الأول الذي يمثّل البداية في النص السيناريوي بحيث يقوم السيناريست بتعيين عنصري الزمان والمكان ومن ثم وصفهما كالتقطيع التالي:

البارحةُ، وفي حَواليْ السَاعةِ التاسعة مساءاً، بَلَّغَنا فُوْزي الدِيْلَمي (أنا وجُوان ماكِنْلي) بِسَيارَتِه المِرْسيدِس كومبِرسَّر، دَارَتَه، بأَعْلى الجَبَل، جُنوبِيّ ميلانو.

اللَيلُ كثيفٌ في تِلكَ التِلاعِ التي تُعْتَبَر تَمْهيداً لِلْطَريقِ إلى توسْكانيا.

لَمَحْنا غَزالاً، ثُمَّ خِنْزيراً بَرّيّاً. قال فُوْزي: لا تَفاجَأوا بالحَيَواناتِ البَرِيَّة في مُحيطِ الدارَةِ. ثَمَّتَ أَشْجارُ تُفَّاح. في اللِيلِ تَأتِي الخَنازيرُ البَرِيَّة لِتَزورَكُم. إنَّها تُحِبُّ التفّاح![٣]

التقطيع المتعلّق بالمشهد: (خارجي/ جنوبي ميلانو/ الساعة التاسعة مساءاً)

بداية يجعلنا الشاعر أمام نص يرفع مستوى المتلقي من قارئ إلى متفرج دون أن يمسسه أي جهد أو عناء، لأنّ الصور البصريّة في النص السينمائي تتعامل مع العين أكثر من الخيال، إذ يبدأ الشاعر هذا النوع من التصاوير في يوم ٣٠ من شهر سبتامبر أثناء رحلته مع رفاقه؛ ويقوم بوصف المشهد الخارجي المقطّع الذي يمرّ بأربع لقطات متتالية لتكملة المشهد: اللقطة الأولى؛ تموجات سوداء على الشاشة وتظهر الصورة تدريجياً، ثم تتجه العدسة داخل الساعة بحركة زوم آن سريعة لترينا الوقت المحدّد، عقارب الساعة تشير إلى أنّ الساعة التاسعة مساءً وتعدّ الساعة هنا ديكوراً يزيّن منظر المشهد؛ واللقطة الثانية جوّية توحي أنّ المشهد السيناريوي منفتح على فضاء الجبل في الأعالي في جنوبيّ ميلانو وتهبط الكاميرا لتعرض الشخوص

[١] - **المرجع السابق**، ص٤١.

[٢] - ميشيل ماري، **معجم المصطلحات السينمائية**، ص٢٧.

[٣]- سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، ص٢٥.

(فوزي الديلمي والشاعر مع جوان ماكنلي) والديكور (سيارة مرسيدس) في المشهد السيناريوي العام بمنظره المنتج ليدخل في الحدث؛ فوزي الديلمي يجلس في سيارته المرسيدس. واللقطة الثالثة تدخل في قلب الحدث، فنرى فيها التلاع والليل الحالك والكثيف جداً، وطريقاً ممهّداً إلى توسكنيا ويقوم الشاعر بوصف الأحداث، ويظهر لهم غزال أمام السيارة ثم خنزير بريّ، هذا هو الوضع الذي أراد مشهد سيناريو الطبيعة أن يشير له وهو ظهور الحيوانات البريّة داخل الصورة وتعقب هذه اللقطة، لقطة رابعة (يترافق صوت فوزي الديلمي مع التصوير) وهي هندسة صوتية لتكملة العرض حيث يشرح فيها فوزي الدليمي وهو يسوق بالسيارة قائلاً: (لا تتفاجأوا بالحيوانات البريّة غيرهم)، إنّ هذا المشهد العام امتلأ بوحدات المنظر كما يقوم السيناريست بتقطيع اللقطات في كرّاسته والتي تُعدّ من مستلزمات مشهد سيناريو الطبيعة كالاكسسوار والديكور والشخوص والأشجار وغيرها.. وكما يرينا مدى دهشة الشاعر الذي جاء من الشرق في الريف الإيطالي، ثم يقطع السيناريست عن هذا المشهد حتى ثلاث ساعات ليتابع تصميم لقطاته بتقنية القطع قائلاً:

لثلاثِ سَاعاتٍ، ظَلَّت المِرْسيدسُ المتَدَفِقَةُ بِالْعَزيمَةِ، تَتَناهَبُ الطَريقَ من مَطارِ ليناتا الميلانيّ، إلى الدارةِ العالِيةِ،

بَادئةً بمَسَارِبِ الطَريقِ السَريعِ ومُنْتَهِيةً بالدَرْبِ الضيّقِ المُطلّ على وُديانٍ سحيقةٍ، تَلْتَمِعُ أَضْواءُ مَنازِلِها القَليلَةِ مِثْل النُجوم.

... غامَت السَمَاءُ لِلْمَرَةِ الأولى مُنذُ أَشْهُرٍ، كَما فَهِمْتُ. لَسْتُ أُريدُ العَوْدَةَ إلى لَنْدنَ، حَتى عَبْرَ هذه السَمَاء الغائمةِ لِلْمَرّةِ الأولى مُنْذُ أَشْهُرٍ. لَدَيَّ ما أفعلُهُ هنا. أن أَتَمَشى عَبْرَ الحُقُول ذَواتِ الهَشيمِ اليابِسِ غَيرَ مُتَهَيّبٍ الصِّلالَ.[1]

التقطيع المتعلق بالمشهد: (خارجي/ الدارة العالية (الريف الإيطالي)/ مستمر)

يستمر السيناريست في وصف المشهد السيناريوي للريف؛ اللقطة الأولى صوت الشاعر فقط وهو يصف المرسيدس التي ساروا بها إلى الدارة العاليّة؛ واللقطة الثانية تتضمّن صوت الشاعر الذي يمتزج مع الصور

[1] - سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، صص ٢٥-٢٦.

التي تبثُّها الكاميرا الشعرية؛ طريق سريع السير في البداية وضيّقٌ في نهاية الدرب لوجود الوديان السحيقة، ومنازل قليلة تتراءى من بعيد كالنجوم التي تتلألأ؛ واللقطة الثالثة كالسابقة ممزوجة بصوت الشاعر وهي منخفضة وبعيدة؛ سماء غائمة وليل مظلم لوجود الغيوم في السماء، وهذا يبعث في روح الشاعر نوعاً من البهجة والسرور لترقّب المطر ولأنّه لأوّل مرّة في حياته يزور أماكن كهذه وأنّه لايريد الذهاب من هذا المكان بقوله: (لستُ أريد العودةَ إلى لندن،.. لديَّ ما أفعلُهُ هنا. أن أتمشى عبر الحقول ذواتِ الهشيمِ اليابسِ غير متهيّبِ الصِّلالَ) وكما نلاحظ يستخدم السيناريست/ الشاعر في هذا التقطيع تقنيّة الاستباق أي لا يتعامل مع الواقع وزمن العرض الآني للمشهد، بل يتخيله لفرط جمال المكان فيصوّر نفسه وهو يعيش في المستقبل الآتي وهو اليوم الثاني ليتمشّى عبر الحقول ذات الهشيم اليابس، مما يجعله يتوق لرؤية الحقول في اليوم الثاني.

وفي السيناريو الثاني من القصيدة يقسّم الشاعر لوحته الشعرية إلى مشاهد مذهلة ترسمها الطبيعة البريّة في الريف الايطالي ومن أبرز هذه المشاهد هي:

قلتُ إنَّ الصباحَ بَدأَ مُشمِساً دافئاً، لكِننا الآن نَقْتَرِبُ من مُنْتَصَفِ النَهارِ، ثمّتَ سُحُبٌ سودٌ تَقْتَرِبُ مِنا، بَدَأَت الشَمْسُ تَتَضاءَلُ،

ريحٌ بَارِدَةٌ سَلَبَتْنا بَحْبوحَةَ الدِفْءِ العَميمِ.

نَظَرَتْ جوان إلى البَعيدِ، حِيثُ اخْطَلَتَ التِلالُ بِالغَيْمِ.

قالَت: إنّها تُمْطِرُ هُناك...[١]

التقطيع المتعلّق بالمشهد: (خارجي/ قرية في الريف الايطالي/ منتصف النهار)

يفتتح السيناريست/ الشاعر، هذا المشهد بسرعة الحركة في الزمن الذي يشير إلى التحوّل التعبيري في بداية المشهد من (إنَّ الصباح بدأ مشمساً دافئاً) إلى (الآن نقترب من منتصف النهار) ممّا يشير إلى التغيير الجذري في الجو، حيث ترصد عدسة الكاميرا بزاوية عين السمكة[٢]، لقطة تضاءل الشمس واختبائها خلف السُحب السود؛ هذه هي اللوحة الشعرية الرائعة التي يرسمها الشاعر في النص السيناريوي حيث

١- سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، ص٢٨.

٢ - موقع الكاميرا في هذه الزاوية من الأسفل إلى الأعلى.

يجتمع اللون الأسود للغيوم الممطرة مع اللون الفاتح للنور المتضاءل للشمس وفجأة يتحوّل المشهد الذي يعمّ فيه الدفء والهدوء إلى مشهد فيه ريح باردة ويتبيّن ذلك من خلال شعور الشخصيات في التصوير بالبرد ويقطع الشاعر مباشرة ليستمر بتصوير الطبيعة الخلابة أثناء تجمّع الغيوم كما تُعدّ هذه اللقطة خيالية، تسردها الكاميرا الذاتية (نظرة جوان)، ويترافق معها صوت جوان (قالت: إنّها تمطرُ هناك...)، فيظهر في التصوير لهذه اللقطة: غيوم سود تلتف حول التلال، وبعدما هيّأ الأسباب للانتقال للقطة تالية يقطع مباشرة وينتقل للمشهد التالي:

أَرْبَعُ غزلانٍ كُنَّ على مُنْحَدرٍ يَلْعَبْنَ / الغابةُ ساكِنَةٌ مِثْلَ غَديرٍ / والأشجارُ لها مَرأى الغِيْمِ... / الغِزْلانُ الأَرْبَعُ يَلْعَبْنَ / وحين تَهْطُلُ الأَمْطارُ / سَيَدْخُلْنَ عَميقاً في الغَابةِ / مثلَ جُذورٍ مَكْشوفَةْ[1]

يقوم السيناريست بلصق هذه الفقرة بالمشهد السابق ليستحضر مرة أخرى مشهداً سينمائياً خاطفاً من المطر والغزلان وأشجار في غابة واسعة، وفي اللقطة الأولى تظهر في كادر التصوير غزلان يلعبن في المنحدر في غابة ساكنة ثم تأتي اللقطة الثانية: يهطل المطر وتذهب الغزلان مسرعة نحو الغابة ويستغلّ الشاعر هنا التشبيه في المشهد السيناريوي ليبيّن لنا مدى سرعة حركة الغزلان في المشهد للهروب من المطر.

٣. وصف المشاهد السيناريوية:

يشكّل الوصف الجزء الهام من السيناريو وينبغي على كاتب السيناريو أن يصف الأماكن والشخصيات والأفعال بطريقة تتميّز عن الوصف العادي وأن يكتب حوارات كل مشهد بكل تفاصيله. و«يعتبر المضارع الزمن اللغوي الوحيد الذي يسمح باستخدامه وينبغي أن يكتب السيناريو بجمل بسيطة مع الابتعاد عن أية تأثيرات أسلوبية خاصة، حذار إثقال كاهل القارئ»[2] وعلى كاتب السيناريو أثناء الكتابة أن يعطي المتفرج معلومات عن الشخصية أو الأشياء ولا ينبغي له أن يصفها مباشرة «وعلى السيناريو، في غالبية الأوقات أن يجعل المشاهد يفهم العناصر النفسية لشخصيات الفيلم دون الحاجة إلى تمريرها عبر الحوار أو عبر صوت خارجي.. فكي تُفهم المتفرج أنّ شخصية ما ذات حظ عاثر، يمكنك أن تكتب مشاهد قصيرة: تستيقظ الشخصية صباحاً، تسكب القهوة على ثيابها، تفوت القطار بفارق بضع ثوان،

[1] - سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، ص٢٩.

[2] - فرانك هارو، **فن كتابة السيناريو**، ص٢٦.

ثم تجد نفسها أمام آلة قهوة...»[١] وهذا ما نراه في السيناريو الخامس من القصيدة حيث قام الشاعر بوصف المنظر الطبيعي على طريقة سيناريوية في مقدمة المشهد:

تَنْظُرُ جْوانُ، عَبْرَ الزُجاجِ، إلى الأفْقِ. لا أُفْقَ. ثمّ الجِبالُ
تَلِيها الجِبالُ، تَليها الجِبَـــــالُ ..
وقَد أَسْأَلُ جْوانَ: هَل آنَ أَن نَعْرِفَ السَهْلَ؟ ماذا يُخَبِّئُ
هذا الذي لا نراهُ؟ الحَقيقَةُ قائِمَةٌ في الأَسَاطيرِ، أَمْ هِـيَ
نائِمَةٌ في الدُروبِ التي تَنْحَدِرُ فيهِنَّ أو نَعْتَلي؟
تَنْظُرُ جْوانُ عَبْرَ الزُجاجِ...[٢]

في هذا المشهد الوصفي من الفضاء الخارجي يبدأ السيناريست، بالفعل المضارع وهو الزمن اللغوي الوحيد في السيناريو (تنظر جوانُ)، مراعياً بذلك القواعد السيناريوية في الوصف ثم يقوم باعطاء المتفرج معلومات عن المنظر الخارجي في الطبيعة دون أن يستخدم الوصف بالكلام بل من خلال التصوير البصيراتي للكاميرا، ويبدو لنا أنّ الكاميرا تبدأ بالتصوير من زاوية منخفضة من الشرفة ومن وراء الزجاج ويظهر في كادر التصوير جبال عالية وشاهقة جداً تُغطّي السماء ولا يمكننا رؤية السماء لأن الجبال تملأ المكان، وكما نلاحظ أنّ الشاعر لم يقم بتحديد المكان وزاوية النظر للكاميرا وفقاً للوصف السيناريوي ولكن أعطانا معلومة تدلّ على ذلك (تنظرُ جْوانُ، عَبْرَ الزجاجِ، إلى الأفْقِ. لا أُفْقَ) ولم يقم بوصف المنظر للجبال مباشرة أي أنّه لم يقل الجبال عالية وشاهقة بل أعطانا معلومة عن الجبال عندما قال: (تنظرُ جْوانُ، عَبْرَ الزجاجِ، إلى الأفْقِ. لا أُفْقَ. ثمّ الجِبالُ/ تَلِيها الجبالُ، تليها الجبـــــالُ ...) لذا قام السيناريست/ الشاعر بأداء هذه المرحلة من السيناريو بطريقة موفّقة.

وفي سيناريو شعري آخر من اليوم الثاني عشر من شهر أكتوبر يشير السيناريست إلى منظر فصل مذهل من فصول السنة دون ذكر اسم الفصل بل يعطينا معلومة ومؤشرات تدل على ذلك ويتجلّى هذا في قوله:

[١]- **المرجع السابق**، صص٢٧- ٢٨.

[٢] - سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، ص٣٧.

أَشْجارُ الزانِ بِأَعْلى الجَبَلِ العَالي / انْدَفَعَتْ تَحْتَ سَماءٍ صَافِيَةٍ سَـقْفاً لِلْعَالَمِ.../ أَشْجارُ الزانِ تُلَوِّنُ هذا الجَبَلَ العالي / سَقْفَ العالَمِ/ بالأَحْمَرِ والجَوْزِيِّ، وبِالأَصْفَرِ والوَرْدِيِّ./ أُحاوِرُ غُصْنَ الزانِ أُحاوِلُ أَن أَلْمسَـــــهُ / أَن أَتَقَرَّى بِاللَمْسِ الأَوْراقَ / الأَوْراقَ الحَمْراءَ / الصَفْراءَ / الوَرْدِيّةَ...[1]

في هذه المقطوعة الشعرية يشير السينارسيت إلى جمال متفرّد من طبيعة الريف الايطالي وهو منظر مذهل ورائع وبوصفه للمنظر الطبيعي يُدخلنا في بحبوحة من العالم يظهر فيها ابداع الخالق المصوّر للطبيعة الساحرة وكما هو واضح لنا تتجلّى أساليب تختصّ بالوصف السيناريوي وهي؛

أوّلاً) الزمن اللغوي المضارع للقصيدة يتوافق مع الوصف في السيناريو لذا الأفعال التي يأتي بها السيناريست أثناء عملية التصوير تدلّ على أنّ الحدث مستمر (أحاورُ غصنَ الزانِ/ أُحاول أن ألْمسَـــهُ/ أن أتقرّى باللمسِ الأوراقَ).

ثانياً) قام الشاعر كسيناريست ماهر بوصف فصل الخريف بكل ما يملك من ميزات الجمال دون أن يُشير إلى كلمة الخريف أي جاء بالوصف وفقاً للتصوير المشهدي الذي يأخذ فكر المتفرج بصورة مباشرة إلى فصل الخريف وهذا الأمر بحد ذاته من العوامل التي تشدّ انتباه المتلقي بصورة مغرية إلى النص الفني.

ثالثاً) الأسلوب الذي يتّخذه السيناريست/ الشاعر في وصف فصل الخريف هو أسلوب بسيط مما يُطلق عليه في الشعر سهل ممتنع وذلك لكي لا يثقل كاهل المتلقي في فهم النص المفلمن.

وكما نلاحظ في هذا النص المفلمن من قبل السيناريست أنّ السيناريست/ الشاعر تمكّن من رسم لوحة مذهلة ورائعة لفصل الخريف بحيث يضع الكاميرا الشعريّة ويستخدم زاوية تسمى "عين السمكة" وهي لقطة مأخوذة من أسفل الأرض نحو الأعلى، وتوحي لنا هذه الزاوية بعظمة المنظر والموضوع، وبينما الكاميرا أرضية تتجه نحو الأعلى وتتحرّك تارة بحركة أفقيّة وتارة بحركة عموديّة لتعرض المنظر الجميل من الطبيعة بحسنها وجمالها وهو منظر للجبال العالية والشاهقة التي ترتدي ثوباً يختلف ألوانه بين الأحمر والجوزي والوردي والأصفر...، وكما نرى تبرز الكاميرا هنا احساس الدهشة والانفعال مع الطبيعة الساحرة من طول الجبال والأشجار التي تُغطّي كل مساحات الجبال الشاسعة حتى صار الأفق بأكمله يتّسم بهذه الألوان.

[1] – سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، ص٥٤.

٤. الموسيقى السينمائيّة (Music):

الموسيقى هي الصوت الداخلي والخارجي الذي يرافق مشاهد السيناريو لذا فإنّ للموسيقى دوراً فاعلاً في بناء النص الفيلمي «بصفتها لغة فنيّة أخرى تضيف معاني ودلالات وإيماءات وأبعاداً جديدة إلى العناصر الأخرى في الفيلم»[1] والتي تعطي لتقنية السيناريو حركة وفاعلية من خلال صوتها المثير، فلا يخلو العرض السينمائي أبداً من الموسيقى لذا «تحتل الموسيقى في كثير من الأحيان مكانة هامة في كتابة السيناريو»[2]. وتتجزأ هذه الموسيقى إلى قسمين؛ الموسيقى الداخلية والخارجية.

أولاً) صوت الموسيقى السينمائيّة في الفضاء الداخلي للنص (Diegetique):

تكون الموسيقى السينمائيّة داخلية حينما يأتي من المصدر الموجود في المشهد نفسه كالأصوات الناتجة من آلات الموسيقيّة كـ«عزف فرقة موسيقية أو شخصاً يضع قرصاً في الجهاز الستريو أو مارة يستمعون إلى الموسيقى الصادرة من مسجلتهم المحمولة إلى ما هنالك من إمكانات لاتنتهي،.. ويمكن للموسيقى أن تكون أغنية البطل المفضلة التي يشعلها باستمرار... كما يمكن للموسيقى أن تسمح للكاتب أن يعطي مؤشرات معينة تخص شخصياته»[3] وغالباً ما يدلّ نوع الموسيقى على الحالة النفسيّة التي يمرّ بها الشخص في المشهد السيناريوي أو مع مكان الحدث ومن الأمثلة الهامة على استخدام الموسيقى الداخلية هو مشهد الحفل الذي أقيم في مقهي في قرية مورسيانو عند جبال الأبَنين:

على الطَاوِلةِ التي جَلَسْنا إِلَيْها في المَقْهى، حِيْثُ كان الشَيْخُ وَرَقةً عَريضَةً، إعلان أو شِبْه إعلانٍ الفُضولُ دَفَعَني إلى محاولةِ قراءة الورقةِ:

الأحد، الثاني عشر من أكتوبر ٢٠٠٨

الذكرى الرابعة والستون لأحداث توانو

تَضَمَّنَ الحَفْلُ خُطَب وموسيقى[4]

---

[1] - نبيل راغب، النقد الفني، ص٢٠٢.

[2] - فرانك هارو، **فن كتابة السيناريو**، ص٣٦.

[3] - **المرجع نفسه**، ص٣٧.

[4] - سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، ص٤٢.

التقطيع المتعلّق بالمشهد: (داخلي/ مقهى قرية مورسيانو/ مساء)

ينبعث صوت الموسيقى للحفل في أرجاء المقهى مع الاعلان (الذكرى الرابعة والستون لأحداث توانو/ تَضَمّنَ الحَفْلُ خُطَب وموسيقى)، وتلتقط الكاميرا الشعرية لقطة متوسطة للطاولة في المقهى ومن يجلس إليها وفي هذه الأثناء تحاول الكاميرا بحركة ذاتية (بدلاً من الشاعر) أن تقترب من الورقة العريضة وبينما يحاول سعدي يوسف أن يقرأها بدافع الفضول تلتقط الكاميرا لقطة انقضاض (زوم) سريعة جداً، على الورقة التي كُتب عليها تفاصيل الحفل: (الأحد، الثاني عشر من أكتوبر ٢٠٠٨/ الذكرى الرابعة والستون لأحداث توانو/ تضمّن الحفل خُطَبٌ وموسيقى) وتظل الموسيقى المختصة بالحفل تُذاع في المقهى، ممّا يجعل المشهد يتّسم بطابع من السرد السينمائي الذي يترافق مع الموسيقى وهذا السيناريو الكامل.

ثانياً) صوت الموسيقى السينمائيّة في الفضاء الخارجي للنص (Extradiegetique):

خلافاً للموسيقى الداخلية التي تأتي من مصدر داخل المشهد، تكون الموسيقى الخارجية من مصدر خارجي، وقد يأتي بها السيناريست متعمّداً حرصاً على حضور الأصوات المرافقة للمشاهد، فالموسيقى خارجية «يكون مصدرها من خارج المشهد، وفي هذه الحالة قد تكون الموسيقى كُتبت خصيصاً من أجل الفيلم كما يمكن أن تكون مقطوعة موجودة من قبل»[1]. في السيناريو العاشر يترافق المشهد مع معزوفة يضعها الشاعر تحت عنوان "أغنية" ليبيّن لنا ماهيتها؛ فيثور الشاعر بحبه ويبدأ السيناريو بأغنية ترافق مشهد الطبيعة الخلابة والغامضة:

يا ما أَخَذْتُ الهَـــوى / بالحُلْمِ والأَحْضانُ... / أَغْفو على نِعْمةٍ / أَطْفو على رَيْحانْ. / والبَدرُ في راحَتي / والوَرْدُ في البُسْتانْ.../ يا ليتَ شَمسَ الضُحى / حَنَّت على الوَلْهانْ![2]

والمشهد السيناريوي الذي يترافق مع هذه الأغنية هو مشهد:

التقطيع المتعلق بالمشهد: (خارجي /سفوح الجبال/ مساء)

كانَت سُفوحُ الجِبالِ لا تَكادُ تَبِيْنُ. ضَبَابٌ كثيفٌ

أطبَقَ على هذه الجِهة من الأبَنِين. لا يكادُ المرءُ يَتَبَيَّنُ شَيْئاً، بَشَراً،

---

[1] - فرانك هارو، **فن كتابة السيناريو**، ص٤٠

[2] - سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، ص٥١

أو شَجَراً، أو حَجَراً. لِيلٌ مُنذِرٌ!

لَكِنَّه ليس كليلِ النابِغَة أكيداً[1]

في هذا المشهد الخيالي الرائع من طبيعة الريف الايطالي، يأتي صوت الأغنية من مصدر خارج المشهد ليضفي للمشهد السيناريوي قالباً غنائياً من الشعر حيث تبدأ الأغنية بهذه الكلمات (يا ما أَخَذْتُ الهَوى/ بالحُلْمِ والأَحْضانْ.../أَغْفو على نِعْمةٍ/ أَطْفو على رَيْحانْ)، وكأنّ الشاعر يبثّ هذه الأغنية ليمزج الثقافة الشرقية مع الطبيعة الغربية، وتظهر في هذه المقطوعة تأثيرات سينمائية عميقة وهي اللقطة الواسعة المجال من السفوح والجبال حيث يتمشى الشاعر في سفوح الجبال، والضباب كثيف يعانق السفوح ولا يمكن رؤية شيء، وكما تُعطي هذه الأغنية مؤشرات خاصة، تختص بالحالة النفسية للشخصية الرئيسة من السيناريو، ويبدو الشاعر وكأنّه غارق في دوامة من الأحاسيس المرهفة والجياشة في وسط الجبال التي يلفها الضباب وبهذا يرسم لنا لوحة سيناريوية إبداعية تترافق مع صوت الأغنية وكما يظهر أنّ هذه اللوحة الإبداعية ساعدت في إبراز أحاسيس الحبّ لدى الشاعر كي يصف المكان لنا كما لو أنّنا نشاهده.

وأمّا في السيناريو الثالث عشر بينما يذكر الشاعر المشهد الأوّل والذي هو منظر لمنازل بيض في السفح وانقشاع الضباب من سفح الجبال، يقوم بقطع المشهد وإنهائه للدخول مباشرة في المشهد الثاني، كما يلي:

سُوناتا مُوتْسارْت الثانية عشرة!

كَم فَكَّرتُ، ولَو كالأَحْمَقِ أَنّيَ سَأُؤَلِّفُ سُوناتا...

لكِنَّ نَحنُ لَنا، نَحنُ، الشُعَراء، الحَقَّ بـ (سُــــونَيت) الشُعَراء.

ليس لنا أَنْ نَتَدَخّل في ما ليسَ لَنا.[2]

يقوم السيناريست في هذا المشهد (انقشاع الضباب من السفح) بإذاعة موسيقى السونات لموتسارت ويصدح المكان بموسيقى سوناتا، وتركّز الكاميرا على وجه الشاعر وهو يحدّث نفسه في قالب مونولوج بينما يطبق شفاهه بهدوء إثر حديث النفس وهو يقول ويتساءل لم لا يؤلّف موسيقى كموسيقى سوناتا

[1] - **المرجع السابق**، ص٥١.

[2] - سعدي يوسف، **ديوان غرفة شيراز**، ص٥٩.

(كم فكّرت، ولو كالأحمقِ أني سأؤلّفُ سوناتا...)، وكما يمثّل هذا المشهد نوعاً من السينما الغنائية لوجود السببين الرئيسيين؛ الموسيقى والحوار بين الشخصيّة وذاتها. فكما نلاحظ أنّ الشاعر لم يكتفِ بالوصف للأحداث، بل استحضر في نصّه نوعيات خاصة من الموسيقى، ولا يخفى على المتلقي أهميّة الموسيقى في العرض السينمائي.

الخاتمة

– استطاعت قصيدة "شعاب جبلية" أن تَشقّ طريقاً نحو الصورة السينمائية وذلك من خلال تصوير المشاهد التي تقوم بتصويرها الكاميرا الشعرية صباحاً ومساءً في فضاء ضبابي من فصل الخريف في الريف الايطالي.

– ظهرت في القصيدة الفكرة العامة التي تُعدّ العنصر الحاسم في النص السيناريوي وهي التنزه في الطبيعة؛ وهذا التنزه يبعث في روح الانسان النشاط والحيوية وروح الشباب وخاصة في أيام الخريف في الريف الايطالي إذ يتمتع هذا الفصل بألوان زاهية تغطي السماء، وهذه الفكرة جعلت القصيدة أكثر اقتراناً بالنص السيناريوي المفلمن.

– قام سعدي يوسف باستعارة السيناريو السينمائي في قصيدته "شعاب جبلية" بصورة موفّقة بما يلائم النص الشعري في هذه القصيدة لذا جاء بالمشاهد السمعبصرية أى أنّه خلط بين الروح الشعرية بوصفه جمال الطبيعة والقواعد المستخدمة في السيناريو السينمائي.

– جاء الوصف في هذه القصيدة وفقاً للقواعد الوصفيّة التي يتّخذها السيناريست في كرّاسته للمتلقي وهذا ما جعل قصيدة "شعابٌ جبليّةٌ" تتميّز بأسلوبها عن أسلوب الوصف الذي يتّخذه الشعراء القدامى في أشعارهم.

– يأتي الشاعر بثنائية الزمان والمكان في قصيدته لاثرائها ولكن وفقاً لطريقة التقطيع في السيناريو أي يقوم بتحديد المكان أوّلاً إن كان خارجياً أو داخلياً ومن ثم اسم المكان الذي يتواجد فيه الحدث وبعدها تعيين زمان الحدث مع اللقطات المتقطعة كما هو مطلوب في التقطيع السيناريوي وهذا ما يقرّب قصيدته من السرد السينمائي.

- إنّ توظيف الشاعر تقنية السيناريو في النص الشعري قد جعل قصيدته تحتشد بالأفعال المضارعة التي تتفق مع زمن العرض الآني للنص المفلمن، والوصف المختص بالسيناريو وهو الذي يومئ لنا أنّ الأحداث مازالت مستمرة.

- رأى الشاعر أنّ القصيدة السيناريوية بامكانها أن تصبح نصاً مفلمناً يحتوي على كافة العناصر في السينما لذا نرى أنّه لم يتخلَ حتى عن الأصوات في النص كصوت الشخصيات وصوت الموسيقى التي تعطي السرد السينمائي طابعاً غنائياً ممزوجاً بالسرد في النص الشعري.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب

١) جانيتي، لودي، **فهم السينما**، مراكش: منشورات عيون المقالات، مطبعة تينمل للطباعة والنشر-الحي المحمدي، ١٩٩٣م.

٢) حسين، طلال زينل سعيد، **القصيدة المركّزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**، الطبعة الأولى، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.

٣) الرواشدة، أميمة عبدالسلام، **التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، عمان- الأردن: وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية، ٢٠١٢م.

٤) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، الطبعة الرابعة، القاهرة: جامعة القاهرة، مكتبة إبن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ٢٠٠٢م.

٥) سان، تيرسن، **الإخراج السينمائي**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.

٦) الصفراني، محمد، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** (١٩٥٠- ٢٠٠٤م)، الدار البيضاء: النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨م.

٧) عجور، محمد، **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، الإمارات العربية المتحدة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠١٠م.

٨) العقبي، حميد، **محاولة لفهم السيناريو السينمائي**، أنتلجنسيا للنشر الرقمي، مجموعة مقالات منشورة تناقش بعض قضايا السيناريو، د. ت.

٩)فاتح، تماضر، **فن السينما**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة –المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م.

١٠) ماري، ميشيل، **معجم المصطلحات السينمائية**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٧م.

١١) هارو، فرانك، **فن كتابة السيناريو**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠١٣م.

١٢) راغب، نبيل، **النقد الفني**، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر: دار نوبار للطباعة، ١٩٩٦م.

١٣) يوسف، سعدي، **ديوان غرفة شيراز**، بيروت: منشورات الجمل، ٢٠١٤م.

الرسائل الجامعيّة

١٤) حسن، مرتضى حسين على، **جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث "سعدي يوسف أنموذجاً"**، رسالة ماجستير، جامعة فيلادلفيا، ٢٠١٦م.

١٥) الصمادي، امتنان عثمان، **شعر سعدي يوسف**/ دراسة تحليليّة، رسالة دكتوراه، عمان– الأردن: دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.

١٦) قطاف، سارة، **كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الأفلام الجزائرية الثورية**: "الأفيون والعصا"، "نوره"، "الخارجيون عن القانون"، "زبانة" – دراسة تحليلية وصفية –، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، ٢٠١٤م.

المقالات

١٧) صالح، عبد الستار عبدالله؛ السيد حمد محمود الدوخي، المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**، العدد٣، المجلد٩، ٢٠١٠م، صص ٣٧٩– ٣٣٩.

١٨) دريانورد، زينب؛ رسول بلاوي، أسلوب المونتاج السينمائي في شعر عدنان الصائغ، **مجلة بحوث في اللغة العربيّة**، نصف سنويّة محكمة لكلية اللغات الأجنبية، جامعة اصفهان، العدد ٢١، ٢٠١٩م، صص ١٣٤– ١١٩.

١٩) ملازاده، ريحانة، ظاهرة الاغتراب في شعر سعدي يوسف، **مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها – فصلية محكمة**، العدد ٣٦، ٢٠١٥م، صص ٣٧– ٥٢.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة العاشرة، العدد التاسع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٨هـ. ش/٢٠١٩م

صص ٦٧- ٩٠ | **DOI:**10.22075/lasem.2020.17184.11724

تصوير التّوحّد بين الإنسان والوطن في رواية «صخرة الجولان» لعلي عقله عرسان

علي بيانلو*

الملخّص

العلاقة بين الإنسان والوطن في رواية "صخرة الجولان" تتبلور حين يسعى الأديب السّوري علي عقله عرسان (١٩٤٠م)، إلى إقناع القارئ بفكرته التي أُسّست على التّوحّد بينهما. وقد تجلّت هذه الفكرة عبر الصّور الفنّيّة التي استنفد الأديب قوة تعبيرها من خلال استخدام أدوات المونولوج والتّداعي وتيّار الوعي. وفي هذا المسار، تهدف المقالة إلى دراسة الرّواية في المقاطع التي تعتني بقضيّة التّوحّد بين الإنسان والوطن، عبر الصّور. واختار بحثنا الحالي المنهج الوصفيّ-التّحليليّ في تبيين نماذج روائية ترتبط بموضوعيّة التّوحّد، قائماً بتفكيك وحدات الصّور الموجودة في طيّات الرّواية، ثمّ يليه بالشّرح الأدبي. والحصيلة هي أنّ مواقف التّفاعل بين الطّرفين، الإنسان والوطن، تكثر تردداً في هذه الرّواية، عبر صور التّشبيه، والاستعارة، والأسطورة، والرّمز. وقدترد صور التّشبيه والاستعارة مجزّأةً مستقلّة في مقاطع روائيّة، وقدترد في تداخل فنّي، وتكتمل الواحدة منها بوجود الأخرى عند تقديم صورة كاملة، وهذه سمة الكاتب الأسلوبيّة في خلق الصّور المتمازجة. وقد يضفي الأديب على روايته عمقاً فكرياً، حينما يلجأ إلى عنصر الرّمز كنوع من الصّور الزّاخرة بالدّلالات العديدة. وفي المواقف المتتالية من نثر الرّواية، تظهر مفردة الحجارة/ الصّخرة بشكل مكرّر ومتكاثف، ويبدو أنّها ترمز إلى الوطن، والأشياء، والأشخاص. وهي تعتبر دالاً تتعدّد مدلولاتها، ولها الصّورة الرّمزية الأساسية.

كلمات مفتاحية: الإنسان والوطن، الصّور الفنّيّة، صخرة الجولان، علي عقله عرسان.

---

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة يزد، يزد، إيران. (الكاتب المسؤول): abayanlou@yazd.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٧/١١/٢٠هـ.ش= ٢٠١٩/٠٢/٠٩م تاريخ القبول: ١٣٩٨/١٠/٢٤ هـ.ش= ٢٠٢٠/٠١/١٤م.

المقدمة

إنّ الشّعر والنّثر يرى كلّ منهما لنفسه وظيفةً والتزاماً إزاء الظّواهر البشعة، ومنها الحرب المبيدة للأوطان، والتي يرتكبها النّاس ضدّ أبناء جنسهم، فتقع جرّاءها، كارثة مؤلمة يشعر بها الإنسان شعوراً حزيناً. وبدأ يتكلّم كلّ منهما عن لزوم إحلال السّلام وإغاثة الأرواح، أيضاً. والشّعر سبق النّثر في أنّه استشعر الحزن طيلة التّاريخ لمثل هذه القضايا، وصوّر كيفيّة العلاقة بين الإنسان والوطن في أبيات تزخر بأنواع الصّور؛ إلاّ أنّ النّثر الفنّي عامّةً والفنّ القصصي خاصّةً لحق به ليتجشّم عناء خلق أدبي يهتمّ بالوطن والإنسان. والفنّ الرّوائي يقوم بهذه المهمّة النّاجمة عن وظيفته الاجتماعيّة، متوسّلاً بالتّصوير الفنّي، مُشعراً بأنّ التّعبير بالصّورة خاصّيّة شعريّة، ولكنّها ليست حكراً على الشّعر، وأنّ للقصّ مكاناً من الصّورة، أيضاً.

ها هي رواية "صخرة الجولان" قصّةٌ قوميّةٌ، كتبها علي عُقله عُرسان (١٩٤٠م)، في اثني عشر فصلاً تشمل ١٧٢ صفحة. وهي تحكي قصّة البطل محمّد المسعود عندما يحضر الخدمة العسكريّة في الخنادق الواقعة بالجولان، ويدافع عن وطنه ويقع أسيراً في أيدي الصّهاينة ويواجهه التّعذيب إلى أن يموت. وتتخلّلها قصّة زينب وهي زوجة محمّد، والتي تعاني من انعدام الخبز لتسدّ به جوع الأطفال. ولاتزال تشكو الأسرة من فقدان الطّعام، وتتضوّر من الجوع.

وتكمن إشكاليّة البحث في أنّ هذه الرّواية تهتمّ بقضايا الوطن، والحرب، والعدوّ، والأسر، والإنسان، والأمّ، والزّوجة، والأطفال، والبطل. وتركّز على القضيّتين (الإنسان والوطن)، بحيث قدأُسّست فكرة الأديب على هذا التّوحّد بينهما. فهو يستعمل قوّة تعبير الصّور التي تتمثّل في التّشبيه، والاستعارة، والأسطورة، والرّمز. ولذلك أصبح الأمر داعياً إلى التّأمّل في هذا العمل الأدبي حتّى تنكشف خاصّيّة الصّور في بيان التّوحّد بين الإنسان والوطن. وفي هذا المسار، **تهدف المقالة إلى** دراسة الرّواية في المقاطع التي تعتني بقضيّة التّوحّد، عبر الصّور الفنيّة. واختير المنهج الوصفيّ-التّحليليّ في تبيين تلك النّماذج المعتنية بالتّوحّد، قائماً على تفكيك وحدات الصّور وتشريحها الأدبي.

ويُطرح سؤالان، وهما: كيف توحّدت مقولة الإنسان مع مقولة الوطن في هذه الرّواية؟ وكيف استخدم الرّوائي الصّور الفنّيّة في بيان التّوحّد بين الإنسان والوطن؟ **ونفترض أنّ** الإنسان منذ نشأته على أرض

الوطن يتعلّق بها ويتجذّر فيها، وعندما يتركها يحنّ إليها بحيث يصبح هذا الحنان سويداء قلبه، وطيف خياله. وما يحدث في الوطن يؤثّر على الإنسان فيحمله إلى الانفعال على سبيل الحزن أو الفرح، ولذلك توحّدت مقولة الإنسان مع مقولة الوطن. وبما أنّ طرح المقولة تحتاج إلى أدوات فنّية في الأدب، ونظراً لوجود أدوات روائيّة ثلاث وهي: المونولوج والتّداعي وتيّار الوعي في خلق العمل الرّوائي، وإلماماً بوجود التّخييل من خلال الصّور الفنّيّة في العمل الشّعري، استطاع الأديب أن يمزج بين عناصر السّرد والشّعر، في بيان المقولة. ويُذكر أنّ اللجوء إلى تلك الأدوات الرّوائية يؤدّي إلى التّخييل الشّعري ثمّ إلى اللّغة الشّعرية.

وأمّا بالنّسبة لخلفية البحث، فهي تُعنى بالدّراسات ممّا يتّصل برواية "صخرة الجولان". فقد تناول محمّد عزّام، في الفصل الخامس من كتابه: "وجوه المآس: البيّنات الجذريّة في أدب علي عُقلة عُرسان"(١٩٩٨م)، تحت عنوان "علي عقلة عرسان روائياً": أوّلاً، رواية تيّار الوعي في الغرب، من حيث تسميتها، وجذورها، وتقنيتها، بشكل عام، (صص١٧٧-١٩٧)، وثانياً، رواية "صخرة الجولان"، وهي نموذج لرواية تيّار الوعي (صص١٩٨-٢٠٨)، من نواحي العناصر المكوّنة (المونولوج الدّاخلي، والزّمن، والمكان، وبنية الرّواية، والصّور البلاغية، والجذر الدّلالي). وأشار إلى بعض نماذج من الصّور التّشبيهيّة المبتذلة، بشكل وجيز (صص٢٠٤-٢٠٦)، غير ما نتناوله في مقالتنا، من الصّور الفنّية التي تمثّل مقولة التّوحّد بين الإنسان والوطن. ودرس سمر روحي فيصل خلال الفصل الأوّل: البناء الرّوائي (صص١٦٨-١٧٤)، من كتابه: "الرّواية العربيّة، البناء والرّؤيا"(٢٠٠٣م)، عدّة روايات سورية، منها رواية "صخرة الجولان" من منظور الشّخصيّة القصصيّة، في الأبعاد الإنسانيّة والاجتماعيّة والوطنيّة. وتناول الباحث المستويات الأيديولوجيّة، والنّفسيّة، وطريقة السّرد لتقديم الشّخصيّة، وركّز، عدّة مرّات، على أنّ مصلحة الوطن فوق مصلحة الفرد، من دون التّطرّق إلى استخدام تقنية الصّور، في هذه الرّواية. وهناك رسالة ماجستير باللّغة الفارسيّة، عنوانها: "بررسى مضامين رمان صخرة الجولان اثر علي عقله عرسان" (١٣٩٥ش)،كتبها الطّالب علي لايقي في قسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة يزد. وهو يتناول الرّواية من ناحيتي المضامين الأصليّة (الوطن والأسرة) والفرعيّة (الاحتلال، الاسترجاع، حقوق الأسرى، الظلم). وهذه الرّسالة لا تهمّها دراسة العناصر الرّوائية ولاالصّور الأدبية. بحث ممدوح أبوالوي في مقالته:"الصّخر في

رواية صخرة الجولان للدّكتور علي عقله عرسان" المطبوعة في مجلّة الموقف الأدبي (٢٠١٢م، العدد٤٩٨، صص١٩٦-٢٠٤)، عن الدّلالات الرّمزية للصّخرة، وللحجارة، ولمحمّد المسعود، ولزينب، وللوطن، في إشارات عابرة، ولميأت بالتّفاصيل عن عنصر الرّمز في هذه الرّواية، من خلال الموضوعات: هموم البطل، صورة زينب، الوقوع في الأسر، موضوع الحبّ، المكان والزّمان، لغة الرّوائي والبطل. هذا ولم يدخل في موضوع الصّور البيانيّة: التّشبيه والاستعارة. ونُشرت مقالة عنوانها "دراسة هرم الحاجات الإنسانية وفق نظرية آبراهام ماسلو في رواية صخرة الجولان لعلي عقله عرسان"(٢٠١٩م)، في مجلّة جامعة طهران، فرديس فارابي بقم. يبحث الباحث علي بيانلو في هذه المقالة، عن الحاجات الخمس المثيرة للإنسان، وهي: حاجات الجسد، والأمن، والحبّ، والاحترام، وتحقيق الذّات، حسب ما قدّمه العالم النّفسي آبراهام ماسلو في مراتب متسلسلة، عند قراءة الرّواية. ويستنتج الباحث أنّ البطل يختار لنفسه طريق التّفاني ولا تشبع الحاجات إلّا تحقيق الذّات، فعلاً. وبهذا العرض يبدو أنّ البحث لا يهتمّ بتوحّد العلاقة بين الإنسان والوطن، ولا بالتّصوير الفنّي.

ونلاحظ بعد عرض نقدي لخلفية البحث أنّه لميتطرّق باحث آخر إلى موضوع التّوحّد بين الإنسان والوطن، من خلال الصّور. جرت الدّراسة هذه، تحت العناوين الثّلاثة الأصليّة التّالية.

أ-الخاصّيّة الشّعريّة للرّواية ومكانة التّصوير فيها

يمكن تبيين هذا العنوان في ثلاثة محاور، هي: أوّلاً التّجربة الشّعرية التي يتمتّع بها الأديب علي عقله عرسان، وثانياً اقتراب اللّغة النّثرية الرّوائية من اللّغة الشّعرية، وثالثاً السّمات التّصويريّة لروايات تيّار الوعي.

بما أنّ الرّوائي علي عقله عرسان قد جرّب في حياته الأدبيّة قرض الشّعر وترك خلفه ثلاثة دواوين هي"شاطئ الغربة"، و"تراتيل الغربة"، و"أورسالم القدس"، فلا غرو أن نجده يكثر من الصّور في أدبه القصصي بوعيه الفنّي، أيضاً. وقد أفادوا: «أنّ الصّورة لم تعد حكراً على الأدب فحسب، بل لها نطاق رحب وواسع،»[١] وأنّ«التّعبير بالصّورة خاصّيّة شعريّة، ولكنّها ليست خاصّةً بالشّعر»[٢]. وللقصّ مكان من التّصوير الفنّي،كما للشّعر. وإنّ التّصوير السّردي هو التّصوير الذي نطالعه في الأدب القصصي، وهو

---

[١]- جميل حمداوي، **بلاغة الصّورة الرّوائية، أو المشروع النّقدي الأدبي الجديد**، ص١٠.

[٢]- محمّدحسن عبدالله، **الصّورة والبناء الشّعري**، ص١٦.

يقترب من التّصوير الشّعري أحياناً[١]. ولمتحظ الصّورة الرّوائية في الدّراسات البلاغيّة القديمة بالعناية التي تستحقّها، وإنّ استعمال هذا المصطلح في النّقد الرّوائي يُعدّ جديداً نسبياً[٢]. وتُعرّف الصّورة الرّوائية بأنّها: «نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة... ثمّ هي حسّية، وقبل كلّ ذلك، هي إفراز خيالي»[٣] وهو «ما يصطلح على تسميته بالتّصوير اللّغوي»[٤]، أيضاً. و«يمكن القول إنّ الصّورة الرّوائية هي إجراء لغوي، ووسيلة فنّية وغاية، ونسق من بلاغة النّثر»[٥] ولذلك، فضّلنا أن نبحث عن اللّغة النّثرية وقوّة خيالها الشّعري وموهبتها التّصويرية، في هذه الرّواية.

يبدو أنّ النّثر غير قادرٍ على استيعاب تقنيات الشّعر، ويُظنّ أنّ الشّعر وحده يستعمل تقنية الصّور. فقد ظهر في الأدب ما سمّي بالنّثر الفنّي الذي يجنح نحو الاقتراب من فنّيّة الشّعر. والنّصّ المنثور في الرّواية لا يستغني عن محاورة اللّغة الشّعريّة الّتي تشتمل في المساحة الكبرى على اللّغة النّثريّة الرّوائيّة. ويتعلّق ذلك بمنتج النّصّ، في كونه ذا طبيعة حسّاسة في تناول العالم والنّظرة إليه مثلما ينظر الشّعراء إليه. وتستخدم اللّغة الشّعريّة تقنيات بلاغيّة (التّشبيه، والاستعارات، والمجازات، والمحسنات اللفظيّة)، إضافةً إلى التّرميز الرّوائي؛ إلاّ أنّ الصّورة الرّوائيّة لابّد لها من ألاّ تخرج عن طبيعتها المنتمية إلى عالم أدبيّ ينزع إلى تناول الواقع المعيش، في حين لابّد لها من التّعبير الذّاتي مثلما يقوم به الشّعراء، لأنّها منتَج أدبي من راوٍ يلوّن النّصّ بألوان الطّيف النّفسي، فهو يصوغ العالم وفق قدراته الفكريّة في عبارات تصويريّة. ويأتي التّصوير في الأدب القصصي بشكل مونولوجي، وبالتّداعي النّفسي، وبتيّار الوعي. وإنّ اللّغة الشّعريّة تنتشر في جسم الحوار لتشكّل مونولوجات داخليّة ويَهَبُها ظهورُها في الحوار قدرةً إيحائيّة أعلى[٦].

---

[١]-عزالدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنوية**، ص١٣٨.

[٢]-حسين عمارة والعيد جلولي، **الصّورة الرّوائية في إبداعات الحبيب السّائح**، رواية "تلك المحبة" أنموذجاً، ص١٠٠.

[٣]-محمّد أنقار، **بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرّواية الإسبانية**، ص١٥.

[٤]-**المصدر نفسه**، ص١٦.

[٥]-**المصدر نفسه**، ص٢١.

[٦]-سليمان حسين، **مُضمرات النّصّ والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي**، ينظر: صص٣٧١-٣٨٣. باختزال شديد.

إنّ التّمثيل السّردي لا يقلّ شاعريّة عن غيره في تصوير العواطف والأفكار. ومصطلح الشّاعرية هو جملة إمكانات تعبيرية وتصويرية رحبة للجنس الرّوائي[١]. وأداة هذا التّمثيل السّردي وجوهره هي اللّغة الشّعرية. «ويعتبر اللّغة الشّعرية أرقى مراتب اللّغة»[٢]. والشّعريّة، هنا، تنجم عن اقتضاءات رواية "صخرة الجولان" التي ترتبط بتداعيّات البطل في مونولوجات كثيرة.

الرّواية التي يحلّق بطلها في سماء الخيال ويذكر في خاطره مواقف حالمة بالأحاسيس، فهي رواية سمتها تيّار الوعي، إذ ترسم الواقع بالتّصوير. وقيل: إنّها تتّسم باللّغة الشّعريّة، لأنّ انثيال الشّعور، وتدفّق اللّاشعور في المونولوج والمناجات النّفسيّة ينهلان هما والشّعر من منبع واحد. لذلك، تجلّت اللّغة الشّعريّة في هذه الرّواية في ميدان الصّور التي كانت الميزة الأسلوبيّة الأكثر حضوراً[٣].

والصّور الأدبية تعنى عادةً، بقضيّة الإنسان وعواطفه اتجاه المكان، وهو يتمثّل هنا، في الوطن. «لذا تغدو الصّورة في العمل الرّوائي، هي صورة فنّية وجمالية وإنسانية يبنيها التّخييل ويحرّكها التّصوير»[٤] إلى موضوعات ذات أهمية، مثل تعلّق الإنسان بأرض الوطن.

وقيل عن سمات الأديب وأدبه الرّوائي ذي اللغة الشعريّة: «... عَينٌ تَرصدُ وتُشكّل الصّورةَ وأذنٌ تَسمعُ وتُكملُ المشهدَ. صَوتٌ وصَورةٌ، كلٌّ ذلك بمزاوجة بين أسلوبي الإيجاز والإطناب. إيجازٌ في تسريع الحدث... وإسهابٌ في الوصف... سماتٌ عدّة تَبدو في ولوع الكاتب في الوصف والتّصوير»[٥]. وإذا بهذه الصّور تشهد تضخّماً في إطار خاصّ، عندما نقوم بتشريح العلاقة بين الإنسان والوطن، في هذه الرّواية.

فالصّورة الفنّيّة في العمل الرّوائي تنتج عن إعمال أدوات القّص، مثل المونولوجات، وتداعي الحرّ، وتيّار الوعي، كما في رواية "صخرة الجولان"، حسب الشّواهد المقتبسة.

ب–عالم الحلم والصّورة يدفع الأديب إلى التّصوير

يستوحي الكاتب من عالم الحلم والخيال فكرته التي تتجلّى في خلق الصّور، وتنكشف هذه الظّاهرة في مقاطع من الرّواية، عندما يتحدّث البطل، في مونولوج وتداعي الحرّ: «وَبَدَا لِي كلُّ شيءٍ هُناكَ حُلْماً فِي

---

[١]-عبدالرّحيم الإدريسي، **استبداد الصّورة، شاعريّة الرّواية العربية**، ص٤٦.

[٢]-**المصدر نفسه**، ص٢٤.

[٣]-محمّد عزّام، **وجوه الماس، البنيّات الجذريّة في أدب علي عقله عرسان**، صص٢٠٤و٢٠٥.

[٤]-حسين عمارة والعيد جلولي، **الصّورة الرّوائية في إبداعات الحبيب السّائح**، رواية "تلك المحبة" أنموذجاً، ص١٠١.

[٥]-ياسين فاعور، **دراسة نقديّة لرواية صخرة الجولان للأديب علي عقله عرسان في ثقافي المزة**،www.sana.sy

بِلَادِ الْأَحْلَامِ، صُوَرٌ وَصُورٌ مِنْ بِلَادِي الْعَزِيزَةِ تَمُرُّ أَمَامِي وَيُعْطِيهَا الْحُلْمُ صُورَةَ الْفَنِّ الْجَمِيلِ وَالمكانةَ الْمُقَدَّسَةَ. فتَبدو بَعيدةً عن تَجسمّ الواقع في مَحدوديةٍ إنائيةٍ ومُغلّفةٍ بِهالةِ القَداسةِ فَتَبعدُ. أخذتُ أعيشُ واقعَ الصّورِ، واقعَ الفنّ كما يَقولونَ وأتعلّقُ به ويَزيدهُ حنَيني إليه رَوعةً وجَمالاً، كما يَزيدُني اشتياقاً إليه ويَتلاشى كُلّ ما يُشوّه الصُّورَ الحلوةَ أو يُعكّرُ صَفاءَها وصَفاء وَقعِها في النّفسِ، يَتلاشى كُلُّ ذلك في الحُلمِ.»[١]
والبطل يعيش في عالم الأحلام. وبلاده ترتسم في خياله أكثر من حضورها في الواقع. والبلاد التي يحلم بها البطل تحتلّ مكانةً مقدّسةً في قلبه. والرّوائي يتابع واقعاً أمثل لاسبيل إليه إلاّ عن طريق التّصوّر. وعالم الحلم يتّحد مع الفنّ الجميل جسداً وروحاً. وهذا أمر مرجّح لدى الرّوائيّ. وهذا الشّاهد كان شاهداً وحيداً، يبوح بفكرة الأديب في اهتمامه على التّصوير. والأساس في تشكيل الصّورة الفنّيّة هو الحلم والخيال.

وتتشكّل الصّورة الأدبية ضمن نشاط ذهني يستدعي عنصر الخيال وإنّها تعيد إنتاج عالم الواقع بعناصر يعاد تركيبها، وهي ليست عملية استنساخ للواقع لكنّها بنفس القدر تمثيل له، والصّورة الأدبية هي صورة لغوية تقع بين الواقع الخارجي والذّات المدركة للمبدع والقارئ[٢].

هذا ويستخدم الأديب في معجمه التّصويري مفردة "حُلم" ٩مرّات، وصيغة جمعها "أحلام" ١٢مرّة، ومفردة "صُورة" ٣٠ مرّة، وصيغة جمعها "صُوَر"٣١ مرّة، ومفردة "خيال" ١٨مرّة، وصيغة جمعها "خيالات" مرّتين، و"أخيلة" مرّة واحدة. ويحكي هذا الكمّ عن موقف الأديب من عالم الحلم، والخيال، والصّور، ويدلّ على ركيزة اللّغة التّصويرية، في أدبه الرّوائي، عندما يبادر إلى بيان التّوحد بين الإنسان والوطن.

ج- فكرة العلاقة بين الإنسان والوطن في التّصوير الفنّي

إنّ الإنسان والوطن يصبحان توأمين لا يفترق أحدهما عن الآخر حتّى يتكوّن لدى الإنسان شعور يسمّى بالوطنيّة. وهي تعني: «شعور بحبّ الوطن يعبّر عنه في الأدب... ويتضمّن ما تحتويه نفس الشّاعر أو الكاتب من مقدار إخلاصه لوطنه، كما ينطوي على حثّ القارئ على المشاركة في هذا الشّعور»[٣].

---

[١]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٧٣.

[٢]-سامية إدريس، **الصّورة الرّوائية في رواية "جيلوسيد" لفارس كبيش، صورة الغلاف والسّارد**، صص١٦٩و١٧٠.

[٣]-مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب**، ص٤٣٥.

وبهذا المنظور، يتّصل الجنس الإنساني (البطل، الأمّ، الزّوجة) بالوطن (الجبل، الصّخرة، الأرض) اتّصالاً عضوياً. ويرتبط البطل بوطنه في الواقع، وفي الحلم. ويتصوّر البطل، وهو يعيش في خندق المحاربة، إذ يقول في مونولوج: «وَقَفْتُ اليَوْمَ عَلَى سَفْحِ الجَبَلِ الَّذِي ارْتَبَطتُ بِهِ ارْتِبَاطَ جَذْرِ الشِّيحِ بِالْأَرْضِ وَنَظَرْتُ مِنْ فَوْقِهِ بِإتجاهِ الشَّرْقِ، كما هِي عادَتِي مُنْذُ أَصْبَحَ الجَبَلُ الدُّنْيا بِالنِّسْبَةِ إِلَيَّ.»[١] والصّورة المتجسّدة، في ارتباط البطل بالجبل مثل ارتباط جذر الشّيح بالأرض، صورة تشبيهية تكشف عن فكرة العلاقة بين الإنسان والوطن. ومن هنا تبدأ حركة التّماسك العضوي بين الإنسان والوطن (الجبل) الذي هو رمز الإباء والشّرف، لدى البطل والفكر الأساس لدى الرّوائي.

وتسعى الرّواية إلى إقناع القارئ، قائلةً إنّ مصلحة الوطن فوق مصلحة الفرد، دون أنيكون هناك تعارض بينهما. ويلاحظ القارئ أنّ حبَّ الوطن عند البطل يرتفع فوق القهر الإنسانيّ والاجتماعيّ. وإنّ مصلحة الوطن في "صخرة الجولان" ليست شيئاً مفروضاً، بل هي شيء نابع من الذّات، وحبّ أسمى من العواطف العابرة[٢].

والوطن يدافع عن المواطن بكلّ ما يمتلك من إمكانيّة مثل الأرض والصّخر والنّاس. لذلك يقول البطل في نفسه، وهو في خضم المعركة: «أَحْسَسْتُ أَنَّ الْوَطَنَ بِكلِّ مَا فِيهِ...أَرْضُهُ وَصَخْرُه وَأُناسُه...كلُّهُم يَقِفُونَ مَعِي وَيَحْرِصُونَ عَلى سَلَامَتِي ويَدفَعونَني إِلَى مُوَاصَلَةِ الرَّمْي.»[٣] وهنا يزداد التّفاعل بين البطل والوطن (الجبل، الأرض، الصّخر)، في تصوّر أدبي. والدّفاع عن المواطن والحفاظ عليه، يمتهنه الوطن بكلّ ما فيه، وهذا التّعبير هو مطلع الصّورة الأدبيّة، في تشخيص استعاري يقوم الوطن فيه بواجبه حيال المواطن.

ويتبيّن أنّ الإنسان والوطن يتوحّدان تماماً، عندما يقول البطل في نفسه: «وأصبَحتُ والرّشاشُ والصّخرةُ والخندقُ كياناً واحداً.»[٤] وصار البطل وملزوماته (الرّشاش) طرفاً من الصّورة، وأصبحت الصّخرة والخندق طرفاً آخر لهذه الصّورة، فامتزج الطّرفان في كيان واحد ليخلقا تمازجاً وتماثلاً في أبسط صورة تشبيهيّة. تنطلق هذه الفكرة عبر انطلاق الصّور لتتّسم بالجمال الأدبي ولتؤثّر في دخيلة النّفس، فتقوم علاقة توحّد بين الطّرفين في الصّورة الأدبية، لكلّ متعلّقات الإنسان والوطن.

---

[١]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٧.

[٢]-سمر روحي فيصل، **الرّواية العربيّة، البناء والرّؤيا**، صص١٦٨-١٧٠.

[٣]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٢١.

[٤]-**المصدر نفسه**، ص٣٥.

وزاد الكاتب في شرح هذه الفكرة، حينما يحدّث البطل نفسه: «أحسَستُ أنّني أغرقُ رُويداً رُويداً في الأرضِ،... وأذوبُ في ذرّاتها حتّى لنَغدو كياناً واحداً»[١]. وهنا يتوحّد البطل والأرض إلى درجة الذّوبان، ويغرق البطل ويذوب في ذرّات الأرض، ويتّحد الاثنان في جسد واحد، كأنّ الإنسان روح في جسد الأرض.

وهذه كانت نماذج وبوادر من العلاقة والتّفاعل بين الطّرفين، فيها نقل الشّعور والفكرة. وأمّا الصّور التّشبيهيّة والاستعاريّة والرّمزية الدّالة على هذه العلاقة فتزداد حضوراً، في العناوين السّبعة الفرعيّة التّالية.

١-الصّور التّشبيهيّة وملامح الائتلاف والتّوحّد بين الصّخرة والأمّ

ترد صور التّشبيه في تسلسل وتداخل فنّي وتكتمل الواحدة منها بوجود الأخرى، في أداء الصّورة الكلّية. لذلك قيل: «إنّ الصّورة المفردة قد تظلّ ناقصةً ما لم‌تقرن إلى صورة أخرى، وأنّ الصّورة النّهائية ليست في إحداهما وليست في مجموعهما، بل في شيء ثالث... يتولّد بينهما.»[٢] و«تنقسم الصّورة الرّوائية إلى صور جزئية وصورة‌كلّية، فالصّور الجزئية تتواجد داخل النّص، عبر جملة من الدّوال... أمّا الصّورة الكلّية فلاتتحقّق إلاّ بعد الاطّلاع الكلّي على الرّواية»[٣] بحيث يقال:«إنّ الصّورة الكلّية توجد دائماً في حالة غياب.»[٤]

ومن هذا المنطلق، يوصل الكاتب بين الصّور الجزئيّة في تسلسل قائم على التّشبيه، عندما يقول البطل: «كانَت الصَّخرةُ التي اصطَدَمتْ بها يَدي خَشِنَةً ومُسنَّنَةً في بَعضِ جِهاتِها كَمِنشارٍ...وعِندما عاوَدتُ النّظرَ إليها ورَكَزَت عَينيَّ على جَسدِها بِوُضوحٍ..شَعَرتُ بأنّ لَها وَجهاً كَوجهِ أمّي فيه غُضونٌ، وشَوقٌ، وقَسوةٌ.»[٥]

وفي المقطع المذكور، صورة تشبيه مرسل جزئي. نلاحظ أنّ جهات الصّخرة المسنّنة والخشنة تضارع جهات المنشار، ثمّ يتابع الكاتب تشريح الصّورة التي تتمثّل في صخرة، لها وجه كوجه الأمّ، وهي صورة بسيطة تلحق بالصّورة السّابقة، ووجه الشّبه فيها متعدّد يشمل الغضون، والشّوق، والقسوة. وبعلاقة غير

---

[١]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص١٢٦.

[٢]-محمّدحسن عبدالله، **الصّورة والبناء الشّعري**، ص٢٠.

[٣]-سامية إدريس، **الصّورة الرّوائية في رواية "جيلوسيد" لفارس كبيش، صورة الغلاف والسّارد**، صص١٧٣.

[٤]-محمّد أنقار، **بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرّواية الإسبانية**، ص٢٩.

[٥]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص١٨.

مباشرة، يشبه وجه الأمّ بوجه المنشار. إذن تحصل الصّورة التّشبيهيّة من الصّورة الأولى: جهات الصّخرة (وجهها) + جهات المنشار (وجهه)، والصّورة الثّانية: وجه الصّخرة + وجه الأمّ، والصّورة النّهائيّة: وجه الأمّ + وجه المنشار.

وهكذا، تتشكّل الصّورة النّهائيّة من الصّورة الأولى ولها عنصران مستقلّان، فتليها الصّورة الثّانية ولها عنصران مستقلّان أيضاً، ثمّ تأتي الصّورة النّهائيّة متألّفةً من العنصر الثّاني للصّورة الثّانية مع العنصر الثّاني للصّورة الأولى.

والإبداع في هذا التّصوير واضح، عندما تتسلسل الصّور التّشبيهيّة المتراكبة، حيث تكتمل الصّورة البدائيّة بصورة أخرى، ويبدي الكلّ صورة شاملة، يتمّ من خلالها الائتلاف بين الصّخرة والأمّ (الوطن والإنسان).

وقلنا الائتلاف لأنّ أداة التّشبيه تمنع من الاتّحاد بين الطّرفين، بحيث قيل: إنّ طرفي التّشبيه لا تتداخل معالمهما، بل يظلّ هذا غير ذاك. والمظهر العملي لهذا التّمايز هو أداة التّشبيه. فالأداة بمثابة حاجز يفصل بين الطّرفين ويحفظ لهما صفاتهما المستقلّة. إذن التّشبيه يفيد الغيريّة ويوقع الائتلاف بين المختلفات[1].

الصّورة المتراكبة فيها اشتراك مفصلي بين أجزاء صورتين بسيطتين أو أكثر وتترابط أجزاء الصّورة الكبرى من أجزاء الصّورة البسيطة. وهكذا تتكوّن الصّورة المتراكبة من عناصر جزئية متسلسلة ذات نظام واضح، وهي صورة متطوّرة تكشف عن قدرات إبداعيّة فائقة[2]. و«لايتحقّق كيان الصّورة إلاّ في إطار الكلّية. وكلّ صورة روائيّة لاتنكشف ماهيّتها إلاّ في ذلك التّوجه نحو الكلّية»[3].

هذا ويتوحّد الصّخرة والأمّ/ البطل والصّخرة، في المقطع الأخير من الرّواية، حيث يتوالى التّشبيهان: «ولمِتَغبْ عنّي الصَّخرةُ الأمّ التي حَمَتني وحَميتُها، وكانتْ صُورَتها تُلحُّ عَليَّ فأستعيدُها بعُذوبةٍ وأكمنُ في ظِلالها باطمئنانٍ وراحةٍ... وشَعرتُ أنّني والصّخرةَ عِندما نَتوحّدُ وتَجمعُنا الذكرى نُصبحُ قُوةً قاهرةً.»[4] في

---

[1] -جابر عصفور، **الصّورة الفنّيّة، في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، صص١٧٤و١٧٥.

[2] -سليمان حسين، **مُضمرات النّصّ والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي**، ص٣٨٥.

[3] -محمّد أنقار، **بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرّواية الإسبانية**، ص٣٠.

[4] -علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص١٦٧.

البداية، تصبح الصّخرة بمثابة الأمّ في صورة تشبيهيّة بليغة ثم يتّصل البطل بهذه الصّخرة الأمّ ليشعر بالأمان في حضنها ويستعيد القوى من جديد فيوجد تشبيه ضمني. وهنا يحدث توحّد تامّ بين الطّرفين، لانعدام أداة التّشبيه. والمعادلة تتألّف من الصّورة الجزئيّة: الصّخرة + الأم. والصّورة الثّانية: أنا البطل+ الصّخرة. والصّورة النّهائيّة المتراكبة: الصّخرة (الوطن) + أنا البطل والأمّ (الإنسان). والصّورة الكلّية ترمز إلى الائتلاف والتّوحد بين الإنسان والوطن.

٢-الصّور الاستعاريّة وملامح الامتزاج والتّوحّد بين الصّخرة والأمّ

قيل في سمات الاستعارة إنّ «فيها دعوى الاتّحاد والامتزاج وأنّ المشبّه والمشبّه به يصيران شيئاً واحداً يصدق عليهما لفظ واحد»[١]. ومن هذا المبدأ، تتسلسل الصّور الاستعاريّة المتراكمة حيث يقول البطل في حديثه النّفسي عن الصّخرة: «وأحسَستُ كأنّها تأسفُ وتَعتذرُ لي عَمّا حَدثَ وتَعرضُ عَليّ باسترحامٍ خُدوشَها، وجِراحَها، ونُدوبَها هي..ولاأدري أ سَمِعتُ مِنها ما يُشبهُ الكَلامَ أم تَصورّتُ أنّها قالتْ...»[٢] وعلى لسان الصّخرة يجري الكلام: «اعذرني يا وَلديْ..لمأقصدْ أنأوذيك..لقَد حَميْتُك..وهذا واجبي..وَقفتُ في وَجِه رَصاصِ العَدوّ..ومَنعتُه مِن الوُصولِ إليكَ..وإنّني على ذلك لقَادرةٌ. ولكنّني لاأستَطيعُ أنأمنعَه... مِن أن يَطأ جَبهتي، أنتَ أيضاً تَحميني وتَمنعني مِنه، ولكنّي لكَ أنتَ مَوطئُ قَدمٍ وسِتار أمانٍ..وقَلبٌ رَؤومٌ..وصَدرٌ حَنونٌ..لمأستَطِعْ يا وَلدي مَنعك مِن ضَربِ يَدك بِي وجِسمِي على ما تَعرفُ مِن الخُشونةِ فآلمتك.. إعذرني يا وَلدي، أنا أحميكَ وأنتَ تَحميني..أنا لكَ وأنتَ لي يا وَلدي اعذرني.»[٣]

وفي النّموذج الأوّل، تتمثّل الاستعارة في الضّمير الغائب (ها)، والضمير الغائب المستتر (هي) وتتّضح صورة استعارة مكنيّة عن الأمّ؛ بحيث يبقى الطّرف الأوّل (الصّخرة) ويحذف الطّرف الثّاني (الأمّ). وأمّا في النّموذج الثاني، رغم الالتفات من الضّمائر الغائبة إلى الضّمائر المتكلّمة، فتتمثّل الاستعارة في الضّمير المتّصل (ي) وفي الضّمير المتّصل (تُ) أو في الضمير المستتر الفاعلي (أنا). وهذه الضّمائر تعود إلى الصّخرة في استعارة مكنيّة عن الأمّ.

---

[١]-عبدالحميد قاوي، **الصّورة الشّعريّة، النّظريّة والتّطبيق**، ص١٥٣.

[٢]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، صص١٨و١٩.

[٣]-**المصدر نفسه**، ص١٩.

يواصل الرّاويّ ويقول: «وتَنبّهتُ إلى تَكرارِ كَلمةِ يا وَلدي تِلكَ في الكَلامِ المسندِ إليها..وتأمّلتُها من جَديدٍ..كأنّ الرّصاصَ قد نَحَرَ كلَّ ضِلعٍ من ضُلوعها..وهي تَردّه عَنّي..وأنا أحتمي بها..ومع ذلك لمْ تَشكُ..لمْ تتأوّه. وعاودتُ النّظرَ إليها ولمستُها بيَدي الأخرى بعاطفةٍ فيّاضةٍ، وكأنّني ألمسُ يَدَ أمي لأقبّلها مُعتذراً وأحسَستُ كأنّما هي أيضاً تَبتسمُ ويَعودُ إليها رِضاها وصَفاؤها ورقِةُ قلبِها الحَجَر»[1]. وهنا الأمّ جُرحت كما الصّخرة، والأمّ تحمي الولد كما تحميه الصّخرة. وهذا الأمر ينمّ عن توحّد استعاري حاصل عن اجتماع الطّرفين: الصّخرة والأمّ، في صور متراكمة بجامع الجراح. وفي هذه الصّورة الاستعارية رمز إلى جراح الإنسان (البطل والأمّ) والوطن (الصّخرة). ولذلك، قيل: إنّ «الأبنية الرّمزية... قد توجد في الصّور البلاغيّة.»[2]

و«نقول إنّ الصّورة المتراكبة إذا فقدت نظامها المميّز وانفصلت مكوّناتها المترابطة على التّسلسل... فإنّها تتحوّل إلى صورة متراكمة ونستنتج أنّ معنى التّراكم هو التّعدّد الصّوري دون نظام ويكون أقصى انتظام لأجزاء الصّورة استخدام تقنيات لغوية وصلية كالعطف والموصولات الاسمية، والنّعوت، والأخبار»[3].

والملاحظ أنّ هذه الصّور الاستعاريّة ينفصل بعضها عن بعض عبر عطف الجملات. وهي تتّسم بالتّراكم دون انتظام وتراكب، وتتسلسل عبر صفحتي١٨و١٩ من الرّواية.

٣–التّشبيه وتداخله مع الاستعارة في التّوحيد بين الصّخرة والأمّ

أشرنا، سابقاً إلى أنّ الصّور ترد في تسلسل، تكتمل الواحدة بوجود الأخرى. ومن وجهة النّظر هذه، قيل: «فإن تكن الصّورة الماثلة في التّشبيه وكذلك الصّورة الماثلة في الاستعارة، كلتاهما قاصرة بذاتها وفي ذاتها من النّاحية التّعبيريّة فإنّنا ينبغي أن ننتقل توّاً إلى تمثّل هاتين الصّورتين الجزئيتين في وحدة شاملة... فكثيراً ما تكون... الصّور الجزئية غير مثيرة... ولكنّنا حين نتمثّلها في... الصّورة الكلّية نستكشف من خلالها الأعاجيب»[4].

ومن هذا المنطلق، مزج الأديب بين الصّورة التّشبيهيّة والاستعاريّة، عندما يقول البطل في حديث نفسي: «وَأَحْسَسْتُ بِصَوْتِ أُمِّي تَصْرُخُ...مِنْ عُمْقِ الْقَبْرِ(إحمَنا يا وَلَدِي) وَحَانَتْ مِنّي الْتِفَاتَةٌ إِلَى الصَّخْرَةِ

---

[1]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص١٩.

[2]-محمّد عزّام، **وجوه الماس، البنيّات الجذريّة في أدب علي عقله عرسان**، ص١٩١.

[3]-سليمان حسين، **مُضمرات النّصّ والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي**، ص٣٨٥.

[4]-عزّالدين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنوية**، ص١٤٥.

وَهِي تَفْقُدُ جُزْءاً مِنْ جِسْمِهَا انْتَهَبَهُ الرّصَاصُ وَالِانْفِجَارُ، أَحْسَسْتُ بِهَا فَرْحَةً وَجَسورةً ثَرماءً وَعَلى وَجْهِهَا دُمُوعُ أُمِّي.»[١] ونلاحظ الطّرف الأوّل، وهو الأمّ، يستغيث، ثم نشاهد الطّرف الثّاني وهو الصّخرة تفقد جزءاً من جسمها، فيوحي النّصّ أنّ الأمّ تضارع الصّخرة في تشبيه ضمني كأنّ كلتيهما تحتاج إلى الإغاثة. ومن ناحية أخرى، نلاحظ أنّ الصّخرة تفقد عضوها، وهذه صورة إنسانيّة استعاريّة للصّخرة. وتنتهي الصّورة بعبارة: "على وجهها دموع أمي"؛ وهذا يعني أنّ الصّخرة تبكي بكاء الأمّ، ودموعها دموع الأمّ. وفي هذه العبارة صورة تشبيهيّة واضحة. وتتسلسل الصّور من تشبيه إلى استعارة تنتهي إلى التّشبيه أيضاً، بحيث جاءت كلمة "أمّي" مرّتين وكلمة "الصّخرة" مرّة واحدة. وهذا الأمر يوحي بتشبيه أكثر تعقيداً في ائتلاف أدبي جميل. ونستنتج عبارة "الصّخرة أمّي أمّي" بغير تصريح لها. وهذه صورة في حالة غياب. وتليها صورة أخرى، يقول فيها البطل: «وفَجْأَةً أَحْسَسْتُ بِالصَّخْرَةِ الّتي رَدَّتْ عَنّي رَصَاصَ الْعَدُوِّ مِرَاراً.»[٢] وهي تحمي البطل من إصابة الرّصاص، ثم يَشعرُ البطل أنّ الصّخرة الأمّ تصرخ: «لاتَترُكني يا مُحمّدُ..خُذْ بِيَدي يا وَلدي..إحمني..اللهُ والرّسولُ والقرآنُ ومَنْ حَملوه وطَهّرُوا لكَ الأرضَ ودافَعوا عَنها والشّهداءُ كلّهُم في صَدري، وفيّ مِن دَمِهم أثرٌ، دافعْ عنّا جميعاً»[٣]. وإلى هنا، تأتي الصّور في تراكب وتراكم.

ويعود البطل ليربط بين الصّخرة والأمّ، إذ يقول: «إِلَى جَانِبِ الصَّخْرَةِ الْعَزِيزَةِ، بِالْقُرْبِ مِنْ تلكَ الْأُمِّ ارْتَمَيْتُ وَامْتَدَّتْ أَصَابِعِي لتَرْتاحَ عَلى جِسْمِهَا الذي يَنغرسُ في الأعماقِ»[٤]. هذه صورة تشبيهيّة، بطرفيها الصّخرة العزيزة وتلك الأمّ، تنتهي إلى الاستعارة المذكورة سابقاً هي الصّخرة ولها جسم الإنسان. وتتمّ عمليّة مزج بين التّشبيه والاستعارة. وتلحق بهما صورة استعاريّة جديدة، يقول عنها البطل: «وشَعرتُ بإرادتي تَمتدّ يَداً مُرتاحةً واثقةً إلى الصّخرة التي سَلمتْ من الدّنسِ لتُهنّئها... وكُنتُ أسمعُ أو خِلتُ أنّني أسمعُ جَذرَها يَهتفُ مِن عُمقِ الأرضِ بامتنانٍ:حَمَاني دَمُك يا وَلدي، إنّه ماءُ الشّرفِ وماءُ الحريةِ المقدّسِ...»[٥]. هذه هي صورة الصّخرة التي تتمثّل في الأمّ، وهي تتحدّث إلى ابنها.

[١]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٣٥.

[٢]-**المصدر نفسه**، ص٣٥.

[٣]-**المصدر نفسه**، ص٣٦.

[٤]-**المصدر نفسه**، ص٣٧.

[٥]-**المصدر نفسه**، ص٣٧.

تستمرّ الصّور بين استعارة وتشبيه حيث يقول البطل: «مَددتُ يَدي لألمسَ الصّخرةَ التي ارتختْ أصابعي عَلى جِراحِها وأجزاء جِسمِها المتناثرةِ، فوَجدتُ أنّني ألمسُ أشياءَ غريبةً عَلى أصابعي... أدركتُ أنّني في غُرفةٍ مَشفىً دُونَ شَكّ»[1]. ويصوّر الكاتب أنّ الصّخرة جُرحت وأصيبت في أجزاء جسمها. وهي صورة استعاريّة مكنيّة عن الإنسان المجروح، مُنحت للصّخرة. ويشير الرّاوي إلى أنّ البطل جُرح في أصابعه وهو في المشفى. ويبدو أنّ الصّخرة والبطل يشتركان في الجراح، ولهذا يشبه البطل المجروح بالصّخرة المجروحة، في صورة تشبيهيّة ضمنيّة. وهناك رمز، مفادّه أنّ الإنسان يشترك الصّخرة في الإحساس بالألم والجرح. ويتوحّد الإنسان والصّخرة (الوطن) في المشاعر.

ونلاحظ أنّ الصّخرة والأمّ تتّحدان مرّة أخرى، إذ يقول البطل: «عِباراتٌ تَركضُ في طُرقاتِ القَريةِ...ثم تَهرَعُ مُجتاحةً سَهلَ الجولانِ إلى سَفحِ جَبلِ الشَّيخِ حَيثُ أمّي صَخرتي الحَبيبة، تَدمعُ عَيناها الحجرُ لهذا النّبأ»[2]. وهنا، صورة تشبيهيّة بليغة مقلوبة، فيها تشبه الصّخرة بالأمّ. إلى جانب هذه الصّورة نجد صورة استعاريّة حيث تدمع عينا الصّخرة. فنجد التّوحّد بين الإنسان والصّخرة في إحساسهما. ويحدث المزج بين الصّورتين التّشبيهيّة والاستعاريّة. وهذه سمة الكاتب الأسلوبيّة في خلق الصّور المتمازجة. وتلحّ على البطل صورة أصليّة وهي: «والضّابطُ الذي شارَكني الحَفرَ لانتِشالِ نَزارٍ مِن التّرابِ والصّخرةِ الأمّ التي ارتَبطتُ بها»[3]. الصّخرة الأمّ هي تلك الصّورة الأساسيّة التّشبيهيّة، والتي يتوحّد فيها الإنسان والوطن رمزياً.

ويعيد الكاتب تلك الصّور المتداخلة، حيث يقول البطل في مونولوج وتداعٍ: «وجَرَّنِي الْحَجَرُ إِلَى تَذَكّر الصَّخْرَةِ، تِلكَ الْأُمّ الرَّؤوم مِنْ حَجَرِ الْوَطَنِ، مَا الَّذِي حَلَّ بِهَا الْآنَ يا تُرى؟ أَ هِي عَزِيزَة الْجَانِبِ يَحْمِيهَا أَخٌ لِي اَوْ صَدِيقٌ؟! أَمْ تَرَاهَا تَحْنِي الْهَامَ وَيَطَأُ عُنُقَهَا حِذاءٌ إِسْرَائِيلِيٌّ؟!...تِلكَ الصَّخْرَةُ الأُمُّ، التي تَغرسُ قَدميها في هَضبةِ الجَولانِ! كَيفَ أَصْبَحْتْ بَعْدَ أَنْ تَنَاثَرَتْ بَعْضُ أَجْزَائها وَهِي تَحمِيني وَهَلْ هناكَ مَنْ يَحْمِيهَا اَوْ يَستَعيدُ حِمَايَتِهَا؟!»[4] نشاهد أنّ الصّخرة تشبه الأمّ مرّتين تشبيهاً بليغاً (الصّخرة + تلك الأمّ/تلك الصّخرة

---

[1]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٥٧.

[2]-**المصدر نفسه**، ص٥٨.

[3]-**المصدر نفسه**، ص٦٩.

[4]-**المصدر نفسه**، ص٩٦.

+ الأمّ) يحكي عن توحّد الإنسان والوطن، بشكل مباشر، لأنّ انعدام الأدوات ووجوه الشبه يسبّب ائتلافاً بين طرفي التّشبيه. وهي صورة أساسيّة معادة. وتلحق بالتّشبيهين استعارتان، إذ تحني الصّخرة هامها ويطأ عنقها حذاء إسرائيليّ. وتغرس الصّخرة قدميها في هضبة الجولان. ونرى كلمات من عناصر الوطن تتكرّر، وهي: الحجر، الصّخرة، هضبة الجولان. كذلك هنا استعارة، وهي أنّ الصّخرة تناثرت بعض أجزائها وهي تحمي الإنسان. وتشبيه الصّخرة بالإنسان المجروح في صورة استعاريّة كنائيّة.

وفي نهاية المطاف، يلحّ الكاتب على الفكرة الأساسيّة، ويقول البطل: «أوصيكُم بالصّخرَةِ الأمّ، صَخرَةِ الجَولانِ فقَد حَمَتني وحَمَيتُها ما استطَعتُ، ولمْأخذها، بَلْ خُذِلتُ وإيّاها، جَنّبوها ما تُعانيه مِن إذلالٍ، وارفَعوا عَن جَبينِها المُقَدّسِ حِذاءَ العَدوِّ الذي يَدوسُ معها في جَبلِ الشّيخِ عَرانينَ الأنوفِ المرفُوعةِ فَوقَ كلِّ ثَرىً عربيٍّ...»[1] وهنا في تركيبة "الصّخرة الأمّ" صّورة تشبيهيّة وتلحق بها صورة استعاريّة في تركيبة "جبينها المقدّس" لتكتمل الصّورة عبر الائتلاف التّشبيهي والامتزاج الاستعاري في توحّد الصّخرة مع الأمّ.

٤- تعليل الأديب للصّور التّشبيهية والاستعارية عن الصّخرة/الحجر

يغرق الأديب في رسم الصّور الإنسانية للصّخرة، فإذا به ينتبه إلى نفسه في لحظة خاطفة، وهو يعيش في عالم الشّعور أكثر من عالم الواقع، ويبادر إلى أن يضفي تعليلاً أدبياً على اختيار الصّور السّابقة في إقامة تشبيه أو استعارة بين الإنسان والحجر ويتحدّث عن تعجّبه كيف يخاطب الحجر القاسي! وهو لايفهم التكلّم، ويتساءل: «للّحظةِ، عَجبتُ لماذا أسبغُ أنا على الحَجرِ هذه الصّفاتِ والأحاسيسَ؟ أهو العَصرُ المجدبُ الذي... أصبحَ فيه ما هو انسانيٌّ سَراباً فتَجسّدَ جُوعُ الإنسان فيه وتَوقُه إلى قِيمةٍ صادقةٍ في إسباغ ذلك عَلى الحَجرِ مِثالَ القَسوةِ والجُحودِ؟ ولكنّني تَراجعتُ عن إحساسي. لو أنّ الإنسانَ يَرتبطُ بِشَيءٍما بِكائنٍما ارتباطي بِتلكَ الصّخرةِ..لكانَ فَهِمَ أنّها تَتكلّمُ أو صَوّرَ لها كَلاماً كَما صَوّرتُ..وفَهِمَ منها ما فَهِمتُ أنا..ولكِن..كَيفَ يُمكنُ أن أفسّرَ ذلك؟ عندما يَجدُ الإنسانُ الحنانَ في الحَجرِ أكثَرَ مما يَجده في الإنسان، يُصبحُ التَّفسيرُ والشَّرحُ والنَّقلُ... صَعباً»[2]. ويظهر أنّ الأديب يعلّل قضيّة تكليم الحجر وجعله إنساناً، إذ إنّه ارتبط به أشدّ الارتباط حتّى أصبحا كياناً واحداً وحصل من جرّائه أن يكون الحجر ذا

[1]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص١٦٩.

[2]-**المصدر نفسه**، صص١٩و٢٠.

حنان وإحساس إنساني أكثر من الإنسان نفسه. وبهذا التعليل المباشر يجيب الرّاوي عن السّؤال المفترض في ذهن القارئ: لماذا يحدث مثل هذا التّجسيد الإنساني للصّخرة/ الحجر؟ وكأنّ الأديب يسدّ أمام القارئ طريق تفسير هذا الموضوع الأدبي، قبل أن يخطر بباله أيّ سؤال. وربّما، تبدو رمزيّة الحجر والصّخرة في هذه الرّواية.

والرّاويّ يعتذر لمن حوله، والكائنات والبشر يسمعون أفكاره ويعلّل إعمال الصّورة، على لسان البطل بصيغة المتكلّم في تداعٍ فنّي: «واعذروني إذا لم تَستَسيغوا كلامَ تلك الصّخرةِ لي، أو فَهمي كلامَها على هذا النَّحوِ. ففي ذلك الجبلِ كانَ التّرابُ والصّخرُ أكثرَ إحساساً بي مِن سائرِ الكائناتِ، وفَهِمت الطَّبيعةُ لهَاثي وشَكاتي ودَخيلةَ نَفسي لأنّ أبوابَها كانتْ مَفتوحةً تَماماً. هناك لايُوجدُ زَيفٌ ولاأقنعةٌ. شَعرتُ في الجبلِ باللّقاءِ الحقيقيّ بَينَ جَوهرِ الكَونِ وجَوهرِ الإنسان.»[1] أراد الرّاوي أن يقرّب بين الإنسان والوطن (الصّخر، والحجر، والتّراب). فيعلّل تكليم الصّخرة، إذ أنّها أكثر فهماً وإحساساً من الإنسان. وأمّا الغرض من هذا التّعليل فربّما يكمن في استمالة قلوب القارئين ممن يكره الصّورة الذّهنية والخروج عن الواقع. ويقصد الأديب أن يرافقه القارئ في الإحساس بالحياة لدى الحجر القاسي.

٥-الصّورة التّاريخيّة والأسطوريّة الرّامزة إلى توحّد الإنسان والوطن

رأينا بعض الصّور الرّمزيّة من خلال التّشبيه والاستعارة في المقاطع المنصرمة إلّا أنّ هناك صوراً أخرى رمزيّة من خلال استدعاء التّاريخ والأسطورة أو الخرافة، بشكل متطوّر.

وبهذا الغرض، تتوجّه الصّورة الرّوائيّة نحو الواقع وتجهد في سبيل المحافظة على مكوّناته، لأنّ منزعها الأيديولوجي في النّهاية هو الذي يحكمها، بينما في الصّورة الشّعريّة يظلّ الشّعر بمنأى عن القيود الواقعيّة المفروضة على الرّوائي وينجح الرّوائي في كثير من الأحيان في الخروج من القيود الواقعيّة، إذ يقوم باستدعاء الرّصيد الثّقافي من أسطوري وتاريخي وشعبي[2].

ويتوسّع معنى الأسطورة ليشمل الخرافة، وهي القصّة الكاذبة التي لايقبلها العقل. والأسطورة قصّة خرافية يسودها الخيال وترتبط بشخصيّة تاريخيّة وينبني عليها الأدب الشّعبي. والأسطورة عند العرب سرد

[1] -علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٢٠.

[2] -سليمان حسين، **مُضمرات النّصّ والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي**، ص٣٨٣.

قصصي لايمكن إسناده إلى مؤلّف معيّن، وهو يتضمّن بعض الموادّ التّاريخية إلى جانب موادّ خرافية شعبية، ألفها النّاس منذ القدم[١].

ومن هنا، يمتزج الإنسان مع ما يتعلّق به، عندما يقول البطل: «كانَ كُلُّ شَيءٍ يَمتزجُ بِسُرعةٍ كَبيرةٍ في تلك اللّحظةِ. الموتُ بالأولادِ..بالشّجاعةِ..بالدّمِ، بالحبّ، بالحقدِ، بالتّاريخِ، بالنّاسِ. كُلّ شَيءٍ يَتمازجُ عَلى نَحو لاعَهدَ لي به مِن قَبلُ، وكانتْ بَعضُ نُتفٍ مِن مَواقفَ عَربيةٍ لمجاهدينَ، وبَعضُ كَلماتٍ كانتْ قد رُويتْ لي عَنهُم وأنا صَغيرٌ مِن بَعضِ كِبارِ السّنِ..خالدُ بنُ الوَليدِ يَقطعُ الصّحراءَ مِن العِراقِ إلى الشّامِ في أربعةِ أيامٍ ليُشاركَ في مَعركةِ اليَرموك ضِدّ الرّومِ، عليّ بن أبي طالبٍ وسَيفُه ذوالفقارُ وفرسُه الخرافي الذي لايَعرفُ الكَللَ..وتلكَ الحِكايةُ التي كانتْ تُروى لنا عَنه حَيثُ كانَ يُقاتلُ على حُدودِ الشّامِ ويَعودُ ليَنامَ في بَيته بالمدينةِ..نُتفٌ ونُتفٌ مِن التاريخِ لمنَعرفْ منه إلاّ هذه النُتفَ المشرفةَ...»[٢].

ومن البعد المعنوي، توحي عبارة "كلّ شيء يمتزج" إلى توحّد الإنسان مع الوطن. بينما للإنسان موته، وشجاعته، ودمه، وحبّه، وحقده، وناسه، وأولاده، وللوطن تاريخه. إذن الإنسان والوطن، وما يتعلّق بهما، يمتزجان. وخالد بن الوليد وعليّ بن أبي طالب يرمزان إلى الأبطال الحاضرين في القصّة، ومنهم محمّد المسعود. ومن البعد الفنّي، نلاحظ أنّ الأديب يقرّب التّاريخ من الخرافة أو الأسطورة حينما يأتي بكلمتين"التّاريخ" و"الخرافي". وعادةً نعرف أنّ كلّ واقع هامّ للإنسان عندما يتناقل بين الألسن عبر الزّمن، يتحوّل إلى الخرافة أو الأسطورة، مثلما نرى في قصّة بطولات عليّ بن طالب مع سيفه وفرسه الخرافي الذي لايعرف التّعب في القتال. لذلك، كلّ حدث أوّله تاريخ وآخره خرافة.

وهناك صورة أسطوريّة رمزيّة للصّخرة يتحدّث عنها البطل: «أخذنا لنَزورَ صَخرةً..إنّ الحِكاياتِ تَقولُ: هي عَينٌ قِدّيسةٌ تَبكي حُزناً عَلى عَذراءَ لَقيتْ مَصيراً مُؤلماً»[٣]. وعادت الصّخرة تلبس ثوب الأسطورة وهي عين تبكي حزناً على العذراء في الصّورة والخيال ثم تتمثّل في الواقع وهي تبكي حزن الإنسان. من هنا تلتقي الأسطورة بالواقع.

---

[١]-مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب**، صص٣٢و٣٣.

[٢]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٣٦.

[٣]-**المصدر نفسه**، ص٩٨.

وأراد الأديب أن يمنح روايته عمقاً فكرياً إلى جانب إجادة البناء الفنّي، فلجأ إلى الرّمز وإنطاق الصّخرة، وأجرى على لسان بطله كلاماً رمزياً، وكأنّه يجسّد لنا حالة إنسانيّة مجرّدة أو مثلاً إنسانياً عامّاً[1].

نستنتج أنّ الأعلام البارزين، وهم من عناصر التّاريخ مثل خالد وعليّ وأنّ كلّ عنصر طبيعي مثل الصّخرة والعين، يتعرض كلّ منها لمسحات من الخرافة والأسطورة. وربّما هذا الأمر ناجم عن فعل القصّ. والقصّ فنّ يتجوّل في الزّمن والتّاريخ ويرى فيهما منهلاً للتّنفيس، فيزيد عليهما شيئاً من التّهييج.

٦-الدّوالّ الرّامزة إلى فكرة التّوحّد بين الإنسان والوطن

ونصل، مروراً على الصّور التّاريخيّة والأسطوريّة إلى مفردات ذات صور رامزة أكثر دلالةً من غيرها، وهي تتزاحم في الحضور وتتداخل. ونوّه البعض إلى هذه الظّاهرة، قائلاً: من أبرز الظّواهر الفنّية التي تلفت النّظر في التّجربة الجديدة الإكثار من استخدام الرّمز والأسطورة أداةً للتّعبير. وليس الرّمز إلاّ وجهاً مقنعاً من وجوه التّعبير بالصّورة. والرّمز بينه وبين الموضوع المعيّن علاقة تداخل وامتزاج[2]، أو اختلاط وتزاحم أحياناً.

من هنا، تسيطر فكرة تزاحم الصّور واختلاطها على ذهن البطل: «ويمرُّ عَددٌ مِن الأشخاصِ في ذِهني بشَكلٍ خاطفٍ: زَينبُ، الأولادُ، نَزارُ، الضَّابطُ، وتَختلطُ بعدَ ذلكَ الأشياءُ بالأشخاصِ: البَيتُ، الصَّخرةُ الحنونُ..إضافةً إلى أشياء كَثيرةٍ أخرى لمأعدْ أتذكّرُ تَفاصيلَها، لأنّ الصُّورَ والأحداثَ والأشخاصَ والأشياءَ كلّها اندفعتْ تَتزاحمُ على أبوابِ ذاكرتي»[3]. وحسب ظاهر النّص الرّوائي، يبدو أنّ الكائن الحيّ الإنساني، الذي يتجسّد في زينب، والأولاد، ونزار، والضّابط، دالّ يتوحّد مع دالّ آخر وهو الكائن غير الحيّ الذي يتبلور في البيت والصّخرة، فتتزاحم الدّوالّ الرّامزة، حيث الصّخرة وسائر الأشياء تختلط بالأشخاص. وهذا يرمز إلى أنّ الصّخرة (الوطن) والإنسان يشغلان ذهن البطل دوماً، ويتوحّدان في جسم واحد.

---

[1]-فادية المليح حلواني، **الحامل الأيديولوجيّ في الرّواية**، ص١١٧.

[2]-عزّالدين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنوية**، صص١٩٥-١٩٨.

[3]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٦٨.

وينتقل الكاتب إلى صورة استعاريّة تتمثّل في جعل الصّخرة إنساناً حيّاً، على شكل التّداعي: «وتَقافزتْ من ذاكرتي لَقطاتٌ من فَتراتِ التَّدريبِ ولَيالي الحِراسةِ في الجَبلِ المعمّمِ بالبَياضِ، وخِطاباتِ القادةِ وضَحكاتِ نزار البَريئةِ. وأظلني شَبحُ الصّخرةِ مُرتدياً السَّوادَ، وانْفَتَحَ أَمَامِي صَدرُ الجُولَانِ يَنفثُ الأسى دُخاناً، أَ هُوَ الْأَسرُ؟ إِذَنْ خِلْتُ أَنَّني سَمِعْتُ، بَلْ سَمِعْتُ فِعْلًا وَأَنَا أَتراخى إِلَى جَانِبِ الصَّخْرَةِ، أَنَّ سَهلَ الجُولَانِ يَنْكشِفُ أَمَامَنَا وَالْعَدُوُّ يتَرَاجَعُ»[١].

وهنا، تتجمّع صور جزئيّة استعاريّة أو تشبيهيّة لتصنع صورة كلّيّة. الجبل مكلّل رأسه بالثّلج كأنّه لبس ثوباً أبيض وتمثّل في هيئة الإنسان وهذه استعارة مكنيّة. والصّخرة لبست ثوباً أسود كأنّها الشّبح المخيف وهذا تشبيه بليغ مقلوب الطّرفين. والجولان كأنّه إنسان انفتح صدره ينفث الحزن الكامن وهو كأنّه دخان مشهود، أو كأنّه أسير بيد العدوّ. ويزداد فعل الصّور عندما يذكر الكاتب تراخيه إلى جانب الصّخرة ومشاهدته سهل الجولان الذي يتراءى عن بعد، بتراجع العدوّ عنه. إذن هناك يتمّ اجتماع الكلمات الموحية منها: الجبل، الصّخرة، الجولان، إلى جانبها الأسر. وحينما تقع كلمة الأسر إلى جانب الكلمات المذكورة توحي أنّ الصّخرة وما يحيط بها تشبه البطل الأسير. وفي هذا التّداخل صورة كامنة ترمز إلى وقوع الأسر على الوطن والمواطن معاً.

٧-الصّور الرّمزية الأساسيّة للحجارة والصّخرة

سبق أن ذكرنا أنّ بعض الصّور التّشبيهيّة والاستعاريّة تحمل رمزاً في طيّاتها، وأنّ بعض المفردات تأتي متزاحمةً متلاحقةً لتدلّ على مدلول رامز. ومن هذه الجهة، أفادوا:«أنّ الرّمز لا يمثّل أداة تعبيريّة مثل الاستعارة والمجاز المرسل والكناية. إنّ هذه المجموعة الأخيرة بأتمّها هي التي تنضوي تحت تسمية الرّمز. وكأنّ الرّمز يدلّ على الجنس، وأنواعه هي الاستعارة، والمجاز، والكناية... إنّ هذا الاستعمال للرّمز عند البيانيّين لميكن عامّاً. إنّنا نجد بيانيين آخرين ينظرون إلى الرّمز باعتباره نوعاً لاجنساً»[٢]. وعلى هذا الأساس، إنّ الرّمز نوع من الصّور، كما التّشبيه والاستعارة.

---

[١]- علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٦٨.

[٢]-الولي محمّد، **الصّورة الشّعريّة، في الخطاب البلاغي والنّقدي**، ص١٩٢.

سبق في شواهد متناثرة أنّ الصّخرة أو الحجارة لها دلالات رمزيّة. أمّا هنا فترد شواهد منسجمة يتحدّث البطل، من خلالها، عن الحجارة المبني بها البيوت والتي ترمز إلى عناصر الوطن: «كُنتُ قَدْتَرَكتُ زَينَبَ مَعَ أَوْلَادِي الثَّلَاثَةِ فِي بَيتٍ مِنْ الْحَجَرِ الْأَسْوَدِ تَتَكأْكأُ حِجَارَتُهُ، بَعضُها على بَعضٍ كَجَسد هَرِمٍ...وَلاأَدري كَيفَ تَتَماسَكُ تِلكَ الحِجارةُ وَلاتَتَهَدَّمُ...حَوْلَ بَيتِي بُيُوتٌ مِنْ الْحَجَرِ الْأَسْوَدِ لَيسَتْ مُحكمةَ الْبُنْيانِ. إِذَا انفَجَرَتْ قُنبلةٌ قَوَّضَه خَفِيفٌ مِن الضَّغْطِ وَحْدَهُ وَسَحَقَتْ حِجَارَتُهُ الثَّقيلةُ كلَّ أثَرٍ للحَياةِ تَحْتَهَا»[١]. ويضيف البطل: «لمْنَحصلْ بَعد كلّ شَيءٍ إلاّ عَلى ذلك البَيتِ الذي يُؤوي رُؤوسَنا، وتَتكرّمُ حِجارتُه السُّودُ بالتآلفِ والتّعايشِ السّلمي، ربّما مِن أجلِنا»[٢]. ويردف قائلاً: «ودّعتُ زَوجتي وخَرجتُ. كَانتْ الحِجارةُ الناتئةُ في أرضِ الدّارِ تَلطمُ قَدمي وتَتدافعُ في طَريقي...ممّا اضطرَ زَينبَ إلى أنتَصرخَ مِن خَلفي ثم تُمسكُ بِذراعي وتَستوقفُني قائلةً: رِجلَك..انظرْ أمامَك»[٣]. ثم يقول البطل في مونولوج وتداعٍ: «وتَذكّرتُ قَولَ المرحُومةِ أميّ عِندما كنُتُ صَغيراً ألعبُ بالحِجارةِ والتّرابِ عَلى الأرضِ نَفسِها..كانتْ تَقولُ والرّأفةُ تَطفرُ مِن عَينيها: يا وَلدي انتبه لِنفسِكَ..الحَجرُ لا يَفهمُ ولا يَرحمُ..قَد يَكسِرك ولا يَنكَسرُ..الحَجرُ»[٤]. ويضيف: «كِدتُ أجيبُ أمّي...بأنّ الحَجرَ بَعدك أرحمُ مَن عَلى ظَهرها، فهُو يَقي الأطفالَ المطرَ والحرَّ ولَفحَ العُيونِ ويُشاركني هُمومَ يَومي...»[٥]. وفي هذه المواقف المتتالية تظهر الحجارة بشكل مكرّر.

ويقول بعض النّقاد إنّ الحجارة هنا ترمز إلى الوطن بكامله، ويرى محمّد المسعود أنّ الحجر أهمّ أحياناً من الإنسان وأنّ الصّخر أكثر حناناً من البشر. والحجارة شيء ينتمي إلى جنس الصّخرة. فإذن هناك بيت من الصّخر، قلوب من الصّخر، صمود كالصّخر، فصخرة الجولان رمز لصمود محمّد المسعود الذي صمد بوجه الفقر والظّلم الاجتماعي والظّلم الدّولي، وهناك صخرة في الجولان حقيقةً، وهناك صمود

[١]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٧.

[٢]-**المصدر نفسه**، ص٨.

[٣]-**المصدر نفسه**، ص٨و٩.

[٤]-**المصدر نفسه**، ص٩.

[٥]-**المصدر نفسه**، ص٩.

الإنسان الذي لا يختلف عن صمود الحجارة[١]. ويقول البطل في مونولوج وتداعٍ: «وتَداخلتْ في رأسي الصُّورُ والذّكرياتُ، وتَلاقتْ في قَلبي صُخورٌ في الوَطنِ ومِنَ الوَطنِ، صُخورٌ تَبكي حُزنَ الإنسان، وصُخورٌ تَحميه وتُدافعُ عَنه، وصُخورٌ تَستجيرُ به أنيُخلّصها مِن وَطءِ المغتَصبينَ وصُخورٌ مِن صَلابة تَتلهّفُ عاطفةً وتَذوبُ رأفةً، وتَبعثُ الأملَ وتُثيرُ الحبَّ والشّجاعةَ، صُخورٌ في الوَطنِ ومِن الوَطنِ تَتماسَك أجزاؤها في أكينةٍ تجعلُ لأرضٍ وسَماءٍ وأجواءٍ قِيمةً هي الحياةُ عِندَ إنسانٍ ارتبطَ بها ارتباطَ الرّوحِ بالجَسدِ، تَداخَلَتْ أمّي وصَخرةُ الجولانِ الحَبيبةُ، زَينبُ الحَزينةُ وصَخرةُ مَعلولا، تَشابك الإنسان والأرضُ إلى دَرجةِ التّفاعلِ العُضويّ التامّ»[٢]. والصّخرة تتقمّص شعور الإنسان، وتبكي وتحمي وتدافع، حين أنّها تحتاج إلى التّخلّص من الاغتصاب وهي رغم قسوتها تثير الأمل، والحبّ، والشّجاعة، تلك الأعمال التي تقوم فيها الصّخرة مقام الإنسان. ويرتبط الاثنان ويصبح الإنسان جسداً والصّخرة روحاً أو على العكس. وتنتقل الصّخرة من عالم الصّورة إلى عالم الواقع وإلى عالم الرّوح. والحاصل أنيتداخل الإنسان (البطل، الأمّ، زينب) والصّخرة (الأرض، الوطن) إلى درجة الكينونة الواحدة.

وهناك صخور كثيرة تدلّ رمزياً على الأشياء أو الأشخاص. وتركيبة "صخور في الوطن ومن الوطن" تشير إلى الصّخرة الموجودة، جبل الجولان. وتومئ تركيبة "صخور تبكي، وتحمي، وتدافع، وتستجير" إلى الأمّ. وترمز تركيبة "صخور من صلابة تتلهّف عاطفةً وتذوب رأفةً وتبعث الأمل وتثير الحبّ والشجاعة" إلى محمّد المسعود. وترمي تركيبة "صُخورٌ في الوَطنِ ومِن الوطنِ تَتماسَك أجزاؤها... هي الحياة عند إنسانٍ ارتبطَ بها ارتباطَ الرّوح بالجسدِ" إلى جبل الجولان وإلى الوطن. ويذوب الإنسان روحاً تحلّ في الوطن ويصبح كلاهما كياناً واحداً.

وتكرّرت كلمة الصّخرة، والصّخور، والحجارة، والبيت المبني من الحجارة والقلوب المتحجّرة لأنّ النضال يحتاج إلى صمود رجل مثل محمّد المسعود الذي هو صخرة الجولان، حيث قال البطل:«إنّني أيضاً الصّخرُ المتَجذّرُ في مَركزِ الكُرةِ الأرضيّةِ»[٣] وهو البطل الصّامد الذي قهرته الحياة ومع هذا صمد وضحّى بحياته في سبيل الوطن. والشّخصية الأساسيّة هي محمّد المسعود يرمز إلى الوطن أيضاً. من هنا، تحدث حالة التّوحّد بين الإنسان وأرضه، وترمز الصّخرة إلى الوطن، ومحمّد المسعود هو الصّخرة، أي هو الوطن الصامد، الذي لايقبل الضّيم، ويأبى الذلّ. وهناك شخصيّة أخرى هي صخرة أيضاً، هي زينب الإنسانة

---

[١]-ممدوح أبوالوي، **الصّخر في رواية صخرة الجولان للدكتور علي عقله عرسان**، صص١٩٧-١٩٩.

[٢]-علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص٩٨.

[٣]-**المصدر نفسه**، ص٢١.

العفيفة المخلصة التي تحصد لتطعم أبناءها والتي لم‌تعرف الحياة الزّوجية. فزوجها دائماً بعيد عنها، وهي شخصيّة واقعيّة[1]. وهي أحد طرفي الرّموز.

ويرى بعض النّاقدين أنّ محمّد المسعود ينتقل من الدّفاع عن الوطن إلى الدّفاع عن أسراره، ويحسّ بحنين إلى الصّخر الذي كان يحتمي به كأنّه أمّ حنون، فلايجد سوى الإصرار والوفاء له ولم‌تعد الطّبيعة مجرد إطار لحدث فحسب، ولكنّها تتشابك في حسّه إلى درجة التّفاعل العضوي[2].

ومن الغريب، يتغيّر وجه الصّخرة وإذا هي لعينة عند البطل. ربّما يعود الأمر إلى أنّها جزء من أرض العدوّ وهي غير الصّخرة في الوطن السّوري، ويقول البطل: «الحيوانُ القَذِرُ، انقَلبَ إلى صَخرةٍ صَمّاءَ مِن صُخورِ أرضِهِ اللَعينَةِ»[3]. والحيوان القذر يرمز إلى العدوّ المغتصب. وصخور الأرض الملعونة تدلّ على المحبس الإسرائيليّ. إذن، وحسب العرض السّابق، تحمل الصّخرة رمزاً أساسياً مدلولاته هي الوطن، ومحمّد المسعود، والأمّ، وزينب، والعدوّ، أحياناً.

النتيجة

-يلعب الإنسان دوراً بارزاً في رواية "صخرة الجولان"، كما الوطن. فأُسّست فكرة الكاتب على التّوحّد بينهما. ويتّصل الجنس الإنساني (البطل، الأمّ، الزّوجة)، في فكرة الرّوائي، بالوطن (الجبل، الصّخرة، الأرض، التّراب) اتصالاً متواشجاً. ويرتبط الإنسان بوطنه في الواقع والحلم.

-تنتمي رواية "صخرة الجولان"، إلى روايات تيّار الوعي التي تتّسم باللّغة الشّعرية. والصّور الفنّية قد كانت الميزة الأسلوبية الأكثر حضوراً في هذه الرّواية. واستخدم الأديب قوة تعبير الصّور بأدوات المونولوج والتّداعي وتيّار الوعي في تبيين فكرته.

-مواقف التّفاعل بين الطّرفين، الإنسان والوطن تكثر تردداً في هذه الرّواية، ويتمّ فيها نقل الشّعور أو الفكرة، عبر التّشبيه، والاستعارة، والأسطورة، والرّمز.

-ترد صور المشابهة بنوعيها التّشبيه والاستعارة في تداخل فنّي، وتكتمل الواحدة منها بوجود الأخرى، في أداء الصّورة الكاملة. ويمزج الأديب بين الصّورة التّشبيهيّة والاستعارية عندما يجمع بين الوطن والإنسان، ويمنح للطّرف الأوّل حسّاً إنسانياً. وهذه سمة الكاتب الأسلوبيّة في خلق الصّور المتمازجة.

---

[1] -ممدوح أبوالوي، **الصّخر في رواية صخرة الجولان للدكتور علي عقله عرسان**، صص٢٠٠-٢٠٣.

[2] -يحيى حاج يحيى، **قراءة في رواية صخرة الجولان للكاتب علي عقله عرسان**،www.asharqalarabi.org.uk

[3] -علي عقله عرسان، **صخرة الجولان**، ص١٦٨.

-في المواقف المتتالية تظهر الحجارة/الصّخرة بشكل متكاثف، ويبدو أنّها ترمز إلى الوطن، والأشياء والأشخاص. وهي دالّ تتعدّد مدلولاتها. ولها الصّورة الأساسية، في إطار التّشبيه، والاستعارة، والأسطورة، والرّمز.

قائمة المصادر والمراجع

أ:الكتب

١-أنقار، محمّد، **بناء الصّورة في الرّواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرّواية الإسبانية**، الطّبعة الأولى، تطوان: مكتبة الإدريسي، ١٩٩٤م.

٢-الإدريسيّ، عبدالرّحيم، **استبداد الصّورة، شاعريّة الرّواية العربية**، الطّبعة الأولى، بيروت- لبنان: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٣م.

٣-إسماعيل، عزّالدين، **الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية**، ط٣، القاهرة: دارالفكر العربي، د.ت.

٤-حسين، سليمان، **مُضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي**، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩م.

٥- حمداوي، جميل، **بلاغة الصّورة الرّوائية، أو المشروع النّقدي الأدبي الجديد**، ط١، د.م، ٢٠١٤م.

٦-روحي فيصل، سمر، **الرّواية العربيّة، البناء والرّؤيا**، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٣م.

٧-عبدالله، محمّدحسن، **الصّورة والبناء الشّعري**، القاهرة: دارالمعارف، ١٩٩٩م.

٨-عزّام، محمّد، **وجوه الماس، البنيّات الجذرية في أدب علي عقله عرسان**، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٨م.

٩-عصفور، جابر، **الصّورة الفنّية، في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، الطّبعة الثالثة، المركز الثّقافي العربي، ١٩٩٢م.

١٠-عقله عرسان، علي، **صخرة الجولان**، الطّبعة الثانية، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٧م.

١١-قاوي، عبدالحميد، **الصّورة الشّعرية، النّظرية والتّطبيق**، د. ط، د.ت.

١٢-محمّد، الولي، **الصّورة الشّعرية، في الخطاب البلاغي والنّقدي**، الطّبعة الأولى، بيروت: المركز الثّقافي العربي، ١٩٩٠م.

١٣-وهبة، مجدي والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، الطّبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.

ب:المقالات

١٤-أبوالوي، ممدوح، «الصّخر في رواية صخرة الجولان للدكتور علي عقله عرسان»، **مجلة الموقف الأدبي**، العدد٤٩٨، تشرين الأوّل: ٢٠١٢م، صص١٩٦-٢٠٤.

١٥-إدريس، سامية، «الصّورة الرّوائية في رواية "جيلوسيد" لفارس كبيش، صورة الغلاف والسّارد»، **مجلة الخطاب**، العدد٢٢، ٢٠١٦م، صص١٦٩-١٩٠.

١٦-عمارة، حسين وجلولي، العيد، «الصّورة الرّوائية في إبداعات الحبيب السّائح، رواية " تلك المحبة" أنموذجاً»، **مجلة الأثر**، العدد٣٠، ٢٠١٨م، صص٩٩-١٠٨.

١٧-المليح حلواني، فادية، «الحامل الأيديولوجيّ في الرّواية»، **مجلة المعرفة**، العدد٤٢٠، ١٩٩٨م، صص١٠٩-١٢٠.

ج:المواقع الإلكترونية

١٨-حاج يحيى، يحيى، «**قراءة في رواية صخرة الجولان للكاتب: علي عقله عرسان**»، ٢٠١٧/١٢/٣م.www.asharqalarabi.org.uk

١٩-فاعور، ياسين، «**دراسة نقدية لرواية صخرة الجولان للأديب علي عقله عرسان في ثقافي المزة**»، ٢٠١٤/٩/١٠م. www.sana.sy

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة العاشرة، العدد التاسع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٨هـ. ش/٢٠١٩م

صص ٩١- ١١٤ DOI:10.22075/lasem.2020.16974.11664

سلطة اللغة وصناعة الحقيقة في فلسفة ما بعد الحداثة

(قراءة في مجموعة «تنبّأ أيها الأعمى» لأدونيس)

خليل پرويني* وسيد حسين حسيني**

الملخص

تهتمّ ما بعد الحداثة بسلطة اللغة كأساسٍ لفهم القيم وصناعتها، وتؤكد أنّ اللغة وكل ما يصدر عنها هي رموز ثقافية خارجة عن نطاق "المطلقية". وهذا الاهتمام أدّى إلى فرض "النسبية" و"الفردية" على المبادئ الشاملة. وتعتمد هذه الظاهرة على تحرير الدال من مدلوله أي من تبعيته معنىً محدداً، فأصبحت اللغة مجموعة دوال طليقة وحرة، لا تستقر في ميناء ولا تدور حول محور مركزي. هذا ما تقدمت به ما بعد البنيوية بخطوة أولية وانتهت إليه التفكيكية.

يقوم هذا البحث بدراسة ظاهرة سلطة اللغة وصناعة الحقيقة في مجموعة «تنبأ أيها الأعمى» لأدونيس، على أساس المنهج الوصفي – التحليلي، بغية إدراك كيف أنّ أدونيس وظف اللغة كي يكشف عن تلك السلطة التي تتميز بها في اختلاق الحقيقة وتغيير الواقع. فأدونيس نادى بسلطة اللغة، دون أن يرتبك، بل أخذت ملامح رفض المركزية المعنائية تبدو واضحة في شعره. فهو أظهر، أنّ اللغة مجموعة علامات لها مدلولات لا نهائية، وأنّ هذه العلامات هي التي تشكلّ الاختلاف الذي نادى به "جاك دريدا"، وهي التي تجعل مصير المعاني مفتوحاً على ديمومة مستمرة تصل إلى تجربة تعددية المعنى. والأهم من ذلك، أنّ هذه الأسس الفكرية الموجودة لدى أدونيس وشعره متأثّرة بأفكار جان جاك دريدا تذهب بالقارئ إلى أن يعتقد أنّ الحقيقة نسبية والمطلق ليس إلا وهماً من صناعة اللغة، وهي الفكرة التي أسفرت عن كثير من التحديات في مواجهتها مع الفكرة الإسلامية ما يؤدّي إلى أزمة كبيرة في قراءة الشعر العربي الحديث وفهمه ويسبب نوعا من الأزمة في النقد الأدبي الحديث.

كلمات مفتاحيّة: ما بعد الحداثة، ما بعد البنيوية، سلطة اللغة، التفكيكية، أدونيس.

---

*- أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران.

**- طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران(الكاتب المسؤول) h.hosseini6288@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٧/١٢/١٨هـ.ش= ٢٠١٩/٠٣/٠٩م تاريخ القبول: ١٣٩٨/٠٨/٠٢ هـ.ش= ٢٠١٩/١٠/٢٤م

المقدمة

من أهم المظاهر التي يمكن أن نجدها في الفكر ما بعد الحداثي، هو الإيمان بنسبية الحقائق، ورفض البديهيات التي طالما سادت الأفكار والأوساط الثقافية. وانطلاقاً من هذه الرؤية، تعتبر ظاهرة "اللغة" وما تحمل من الدوال اللامتناهية من أهم الآليات التي أخذت بالوعي إلى النسبية. وحسب ضرورات وقواعد المشروع التقويضي (التفكيكيّ)، تقتضي سلطة اللغة أولاً فصل الدال عن المدلول وثانياً تعذر وجود نقطة أصيلة ثابتة للمعنى في النص.

تعرّض أدونيس، في أعماله الشعرية المتأخرة، إلى استجواب مستمر للمدلول المتعالي، وللحقيقة المطلقة. ولدراسة هذه الإشكاليات، كان علينا أولاً أن نبين تأثير سلطة اللغة على رفض المطلق والإيمان بنسبية المعنى ولا نهائيته، فلذلك قد عالجنا هذا الموضوع عبر مدخلين، هما ما بعد البنيوية والتفكيكية، ثم دخلنا في قراءة أشعار أدونيس بناءً على أصلين مهمين: الأول لاحقيقة خارج اللغة، والثاني أن الحقائق نسبية لا تنحصر في أي نطاق.

والمبرّر الحقيقي الذي يبيّن **ضرورة هذه الدراسة** هو صعوبة فهم الشعر العربي المعاصر وإشكاليته وما أدّت إليه التيارات النقدية الحديثة والاتجاهات الفلسفية الغربية من التحديات والتيه والضبابية التي نواجهها في قراءة الإنتاجات الأدبية والشعرية في المجتمعات الإسلامية، بحيث لايمكننا فهم هذا الشعر إلّا عبر الاطلاع على التيارات النقدية الحديثة والإيديولوجيات الغربية، حيث نشأت هذه التيارات والإيديولوجيات في بيئة غربية تعتمد على الأفكار الفلسفية الناجمة عنها متجاوزة حدود المجتمعات الإسلامية التي تختلف عنها حضارياً وثقافياً وفكرياً، لكنها تجلت في الشعر العربي.

تمت صياغة **أسئلة هذا البحث** على النحو التالي: كيف تجلّت إيديولوجية سلطة اللغة في شعر أدونيس؟ وكيف أثّرت هذه الإيديولوجيا على رؤية الشاعر للحقيقة في العالم؟

يعتمد هذا البحث على **المنهج** الوصفي التحليلي، حيث دخلنا في قراءة أشعار أدونيس وتفسيرها بالتركيز على مجموعة "تنبأ أيها الأعمى"، بغية دراسة مدى انشغاله بظاهرة سلطة اللغة، ومدى تأثير هذا الانشغال على الإيمان بها كصانعة للحقائق ومغيرة للطبائع. ولم نغفل عن إيراد بعض إشارات نقدية فيما يرتبط بالخلافات الثقافية.

أمّا **الدراسات** القريبة من هذا البحث فمنها: عادل ضاهر في كتاب «الشعر والوجود: دراسة فلسفية في شعر أدونيس»، حيث قام بدراسة العلاقة بين الشعر والفلسفة وتماهي الشعر مع

الفلسفة في تجربة أدونيس من رؤية الحداثة وجدلية الذات والموضوع، كما خصص القسم الأخير من دراسته لقراءة فلسفية ل"الكتاب" ونقد الثقافة السلطوية. وكتاب «آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس» لبشير تاوريريت، حيث أشار فيه إلى أهم المبادئ التي عمل أدونيس من خلالها على تشكيل مفهومه للشعرية من انفتاح النص وتناسل معانيه والغموض والفجائية والاختلاف مختتماً إياه بأن أدونيس اتخذ إطاراً معرفياً له من الحداثة الشعرية فتحولت بذلك الحقيقة الشعرية إلى حقيقة بحث مستمرّ عن الحداثة الهاربة والعابرة. وقد اتكأ في تأسيسه لعالم الحقيقة الشعرية على مجموعة من الفلسفات والمذاهب الأدبية كالفلسفة الظواهرية والوجودية والرمزية والسريالية والصوفية، وتبدو أصوات شارل بودلير ورامبو ومالارمية ونيتشه وماركس وهيدجر وغيرهم في طليعة الأصوات المؤثرة في تشكيل النظرية الأدونيسية. وكتاب «الفضاء الشعري الأدونيسي» للمؤلف محمد صابر عبيد، يحاول فك شيفرة المعنى ودراسة الدوال في شعر أدونيس سيميائياً. وتطرق الباحث أيضاً إلى جماليات القراءة والتأويل وجمالية التلقي لدى الشاعر. ويعتبر هذا الكتاب النسخة المعدلة والمتكاملة لكتابه الآخر «شيفرة أدونيس الشعرية» الذي نشره من قبل. «شعرية الحداثة عند أدونيس» رسالة ماجستير لأحمد بن محمد ابليله، يشير الكاتب في ثلاث فقرات إلى "تغييب المعنى وتشتيت الدلالة" ويبحث عن العلاقة بين الاستشراف بمعنى التطلع إلى المستقبل وبين الحداثة كرؤية مستقبلية إلى العالم في مجموعة «أغاني مهيار الدمشقي». والفرق بينها وبين بحثنا هو أن الباحث يدرس المركزية الحداثوية في إطار البنيوية، بينما نحن نتكلم عن اللامركزية في ما بعد البنيوية والتفكيكية. «وعي الحداثة والتجربة الشعرية لدى أدونيس: مقاربة في الرؤيا والتشكيل» رسالة دكتوراه لباقي أحمد، يسعى فيها للكشف عن إشكالية الحداثة وخلفياتها لدى أدونيس بالتركيز على الكتب النقدية للشاعر ومجموعتي «أغاني مهيار الدمشقي» و«مفرد بصيغة الجمع» من مجموعاته الشعرية. تغلب على هذه الدراسة، القضايا الشكلية في ما يرتبط بالتجديد في تكسير أشكال القصيدة وتقنياتها الجمالية ومحاولة الكشف عن ظاهرة الغموض لدى الشاعر، إلّا أن الكاتب رغم محاولته القيمة في القسم التنظيري في دراسة مبادئ الحداثة الغربية مثل: "العقلانية ومركزية الذات الإنسانية" وتقديمها، لم يقم بدراسة تجلياتها في شعر أدونيس واكتفى بالجانب الشكلي وما يحمل هذا الجانب من التجديد، كما تطرق إلى الرمزية وتوظيف الأسطورة لدى أدونيس. «أدونيس: شاعر التجديد في عالم العرب الحديث» رسالة دكتوراه لعبد الغفور بي تي، رغم سعة عنوان هذه الأطروحة، إلّا أنّها من أغنى الدراسات وأفضل البحوث علمياً في شعر

أدونيس. جاءت هذه الأطروحة في قسمين: أولاً "دراسة تحليلية لمجموعة «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» والنزعة السريالية فيها ودراسة مجموعة «مفرد بصيغة الجمع» وما تحمل هذه المجموعة من التناقضات والغموض وفي القسم الثاني يقوم بـ"دراسة تحليلية لأهم أعمال أدونيس النثرية" وهي "الثابت والمتحول، مقدمة للشعر العربي وكتاب زمن الشعر". ورغم وجود هذه البحوث وغيرها من الدراسات الكثيرة حول أدونيس، لم نعثر حتى الآن على بحث درس سلطة اللغة وصناعة الحقيقة في شعره.

أ.سلطة اللغة

عندما أعلن سوسير عن رفض العلاقة الماهوية بين الدال والمدلول، دشّن البداية المصيرية لهذه الرؤية التي ترى أنّه ليس هنالك شيء يربط الدال بالمدلول، وأنّ المدلول هو أمر اعتباري بإمكانه التغيير والحركة إلى ما لا نهاية. نظر سوسير إلى اللغة على أنها نظام من الإشارات، وهي أصوات تصدر من الإنسان، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها[١]، ومن هذا المنطلق، «فقدَ المعنى جوهريته، بل جاء بناء المعنى ليتمّ من خلال علاقة الإشارات مع الإشارات الأخرى»[٢]. فما جاء به سوسير هو التمييز بين اللغة كمجموعة قواعد محددة (Langue) واللغة كممارسة قابلة للتحديد (Parole). وإنّ أهم خصائص اللغة عند هذا المستوى أنها مؤسسة اجتماعية وهذا ما يسمى (Parole)، أي الأداء اللغوي الذي يعتبر كمؤسسة اجتماعية ويدخل في شبكة الخطاب.

وكانت ما بعد البنيوية، هي المقدمة الأساسية لولادة هذه الرؤية (سلطة اللغة) وكانت حركة وفّرت الظروف لولادة "التفكيكية" التي ترفض الثوابت، وأعلنت عن سيطرة اللغة على العالم كله ومن هذا المنطلق أعلنت عن نسبية كل ما نجده حقيقياً أو ثابتاً في هذا العالم. جاء هذا المنظور بمقدمتين تمتّان إلى نتيجة خطيرة؛ المقدمة الأولى: لا حقيقةَ خارج اللغة. المقدمة الثانية: اللغة مجموعة دوال تحمل المدلولات اللامتناهية. النتيجة: الحقائق نسبية ولامتناهية.

١ .ما بعدالبنيوية كمقدمة لسلطة اللغة

جاءت سلطة اللغة كي تقابل ما جاءت به البنيوية من حبس دوال اللغة في المدلولات المحددة لها، ذلك ما عبّر عنه جيمسون بـ"سجن اللغة"[٣]. من هذا المنظور، أصبحت اللغة بكونها قدرة

١.بسّام قطوس، **استراتيجيات القراءة**: ص٥٥.

2.Sian preece, **The Routledge handbook of language and identity**: p36.

3.The Prison – Hous of Language.

لسانية تشمل كل الطاقة الإنسانية لتجسيد الأفكار الذي لم ينحصر في رسم الصور الذهنية، بل تعدّى هذه الفكرة وراح لكي تكون اللغة هي المصدر الأساس لتشكيل وعي الإنسان ولخلق واقعه الراهن.

يرى "جادامر"، أنّ الإنسان يولد مصادفةً داخل "جماعة لغوية" تحدد قيمه قبل تطويره حتى وعيه بالأشياء، أي أن اللغة ليست فقط أداة اتّصال الفرد بالعناصر السابقة ومعرفته بها، بل أداة معرفته بكل القيم المتراكمة التي تحملها[١]. كما أن هايدجر قام بـ«تحويل اللغة إلى ما أسماه بـ"بيت الكينونة". بمعنى: أننا لا ندرك الوجود إلّا داخل اللغة. لكن رغم الأهمية التي يوليها "مارتن هايدجر" للغة، فإنه لا يعطي لها أسبقية على الكينونة[٢]. إلّا أنّ اللغة، من منظور ما بعد الحداثة، جاءت كي تحتل الصدارة وتصبح السابقة على الكون، فلا وجود للكون من دون وجود لغة تعرّفه، وبالأحرى أصبحت اللغة هي الأساس الذي يحدد معنى الكون ووجوده. هذا ما جاء به دريدا بصورة تقويضية شاملة كي يكمّل دائرة الشك في الحقائق، حيث أصبحت الحقيقة، والوجود، والكينونة كلها حقولا لا وجود لها إلا باللغة. فالمفكرون الجدد ينظرون إلى اللغة باعتبارها أساس خلق الأفكار وليست مجرد وسيلة لاستيعاب الأفكار. فوفق دراستهم، تكون الحقيقة والواقع كلاهما صناعة اللغة وآلياتها[٣]. في هذه الحالة الخاصة، تكون معرفتنا باللغة هي التي تبني تصوراتنا وعالمنا. ولكن اللغة من المنظور الإسلامي ليست إلّا إحدى الجوانب الوجودية للإنسان وليست إلّا وسيلة للبيان ولتعريف الحقائق[٤]، وبعبارة أخرى، أن الإنسان هو المبدأ الفاعلي للغة، حيث تسبقها المعرفة وهي مجرد طريقة لتبيين الواقع الخارجي والحقيقة الموضوعة. بمعنى أنّ هناك واقعا خارجياً تقوم اللغة بتبيينه وتقديمه على خلاف ما يعتقد به مفكرو ما بعد الحداثة.

ويعتقد ما بعد البنيويين أن اللغة هي المكان الذي نحس فيه بذواتنا ويتم إنشاء الهوية أو "الذاتية" عبره[٥]. فمن هذا المنظور، يجب أن نشير إلى أنّ النص (أيّ نص) هو "صناعة لغوية"،

---

١. عبدالعزيز حمودة، **الخروج من التيه**: ص١٤٤.

٢. **المصدر نفسه**: ص١٦٨.

٣. أحمد تابعي، **رابطه ميان ايده پسامدرن وعدم تعين: مطالعه تطبيقي هنر وفلسفه غرب**: ص١٥٢.

٤. معصومه حسيني، **زبان دين از منظر ملاصدرا**: ص٧٩.

5. Sian preece, **The Routledge handbook of language and identity**: p36.

وهذا يعتبر المفتاح الوحيد لاستيعاب المفاهيم والدوال. وأنّ الأنظمة، من منظور ما بعد البنيويين، طالما هُددت بهجوم الدوال المختلفة، الأمر الذي يعلق المعنى بالتالي[١]. وهذه النظرة اللغوية لم تكن سبباً لأي من مواقف ما بعد الحداثية من النص، بل كانت النتيجة. وفي غيبة المؤلف بعد إعلان موته رسمياً، وغيبة القَصدية، ومع سَحب الاعتراف بمركز الإحالة المرجعي بكافة صوره وأشكاله، لم يبق أمام الناقد التفكيكي من النص إلّا اللغة. لكنّ اللغة حُرِمَت القدرة على الدلالة أو تحديد المعنى، فأصبح من مفردات التحذير التقويضي: «لا يوجد شيء خارج اللغة أو قبلها»[٢]. والمهم هو أنّ هذا المنظور يمنح الأهمية البالغة للدور الذي تضطلع به اللغة في إنشاء علاقات السلطة.

٢. التفكيكية كنتيجة لسلطة اللغة

التفكيك جاء تأسيساً على استحالة الوصول إلى استيعاب كامل وفهم منسجم للنص؛ جاء ليعترض على مطلقية القراءات وإغفال سلطة اللغة. وحينما تؤكد الميتافيزيقيا على أن الحقيقة موجودة قبل التحقق، يزعم دريدا أنّ المعنى يختلق في النص، وأنه يرفض أسبقية الفكرة على النص. كانت الفكرة الأساسية لـ"جاك دريدا" زعيم "التفكيكية" تعتمد على أن "الميتافيزيقا الغربية" صرح يجب تقويضه وإعادة بنائه من جديد. إن اقتران التفكيك بالمهمة المزدوجة، وهي الهدم والبناء، يُظهر أن التفكيك يحمل في ذاته معنى الاختلاف؛ فبقدر ما هو هدم، هو كذلك بناء وإعادة رسم معالم جديدة لفكر كوني يبتعد عن كل مركز، أي عن كل ميتافيزيقا[٣].

هذا، وإنّ ميتافيزيقيا الحضور[٤] مصطلح نقدي أطلقه دريدا ويعني به الإيمان بقدرة اللغة على الإحالة على مجموعة من المراكز منها (الجوهر، الوجود، التعالي)، أو الإحالة إلى النقاط المرجعية خارج النظام اللغوي[٥].

---

١. أميرعلي نجوميان، **نشانه در آستانه جستارهايي در نشانه‌شناسي**: صص٧-٨.

٢. عبدالعزيز حمودة، **الخروج من التيه**: صص١٩٩-٢٠٠.

٣. عمر التاور، **استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا الهدم والبناء**: ص٢٩.

4. Metaphysics of Presence.

٥. سعدالله، **الأسس الفلسفية لنقد مابعدالبنيوية**: ص٣٥٠.

على العموم، أنّ القراءة التقويضية تقوم بقلب كل ما كان سائدا في الفسلفة الماورائية سواء كان ذلك هو المعنى الثابت أو الحقيقة القارة أو الهوية أو الذات المتوحدة. وقد توصل هذا المشروع القرائي التفكيكي إلى نتيجة حاسمة حين بنى المعرفة اللغوية على "الاختلاف". فمن الوجهة اللغوية لا أسبقية لأي معنى على تركيب الجملة[١]، وإنما المعنى هو نتيجة ناجمة عن إعادة القراءات. هذا وإن الإيديولوجيات وثيقة الارتباط باللغة، فإذن علينا أن نعني أنّ سلطة اللغة عند التفكيكيين، لا تعني اللغة بمفهومها المألوف الذي يُرى فيها الألفاظ والجمل والبناء النحوي، وإنما سلطة اللغة هي تمثيل للأصوات المتعددة والمختلفة. بعبارة ثانية عزل الدال عن المدلول هو ما يسبب هذا الاختلاف وسلطة اللغة، بتوكيدها على هذا التعدد، ترفض تعالي أي معنى مركزي على صرحها.

إنّ ما يساعد على ارتباط الدال والمدلول، هو ما يسمى بـ"اللوغوس". اللوغوس يحفظ العلاقة بين اللغة والواقع، ومن هذا المنظور يعتبر بمثابة رؤية تمنح الشرعية للنظام الفلسفي، وإذا أسقطناه في قراءة نص ما، فلن يبقى لدينا ما ينظم العلاقة بين اللغة والواقع[٢]. وهكذا عبّر "منذر عياشي" عن سيطرة اللغة وعن استطاعتها في بناء الواقع، حيث قال: «إذا كان القول أن اللغة تعيش وجودها في جدل مع الواقع، فإن فهم الواقع والتعبير عنه، دليل على سيطرة اللغة عليه، بل على تحويله وإعادة ابداعه تركيباً، وصياغة وإنشاءا. فإنّ اللغة لها مع الحياة زمن لا ينتهي دوامه»[٣].

يمكننا، وفق ما سبق، تلخيص أهم مقاييس سلطة اللغة في: **موت المؤلف وعدم انطباق الدال على المدلول وتكثّر المعنى دون نهاية.**

هذا ملخص للمقدمات التي مثّلت الأرضية لظهور "سلطة اللغة" على صعيد ما بعد الحداثة. وبالتالي يعني هذا أنّ للّغة، في إطار تفكير ما بعد الحداثيين، إمكانية لا محدودة كي تخلق وتبني الواقع وتعيد تأويل الحقائق ببساطة. ومن هذا المنظور لا استقرار لأيّة حقيقة ولا قناعة بأي مطلق

---

[١]. ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**: ص١٠.

[٢]. حبيب ريفي، **نقد ادبي مدرن ونظريه**: صص١٥٣-١٥٤.

[٣]. عياشي، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**: ص٣٧.

يحاول تثبيت نفسه في عالم الألفاظ والكلمات، فلا حقيقة إلّا انعدام الحقيقة ولا مطلق إلّا اللغة التي تقع هي أيضاً في فخ الألفاظ حسب دريدا وليست النتيجة إلّا الفوضوية والعدمية وما ينجم عن هذه الفكرة من الضبابية والأزمة التي نواجهها في النقد الحديث.

ب.النسبية ولانهائية المعرفة في شعر أدونيس

اختلق أدونيس، في كثير من كتاباته الشعرية، فضاءً جديداً. والفضاء الأدونيسي في النماذج التي سندرسها، هو دليل على قوة حضور أعمق لتقويض الثوابت، على النحو الذي يدلّ على بلوغ تجربته الشعرية إلى أعلى مراحل الرفض. أهم هذه الخصائص التي يمكن ملاحظتها هي ما استخدمه أدونيس من الإستراتيجيات لإعلان سيطرة اللغة على العالم وتقويض البديهيات التي حملها البشر طوال التاريخ، حيث أفاد الشاعر كثيراً من ذلك في تجاربه الشعرية. وما يمنحنا صورة من الرؤية التي يحملها أدونيس هو أنه يرى أنّ التحول هو العنصر الأساس في ديمومة الثقافات وتقدم المعرفة، وأنه يعرّف للتحول مبادئ، أوجزها في ثلاثة:

١.مبدأ الحرية الإبداعية، دون أي قيد. ٢.مبدأ لا نهائية المعرفة، ولا نهائية الكشف. ٣.مبدأ النسبية والاختلاف والتعدد[١].

يرى أدونيس أنّ موقفنا من هذه المعايير يحدد موقفنا من التقدم، وقد اخترنا من هذه المبادئ، مبدأي سيطرة النسبية ولا نهائية المعرفة، لقراءة أشعاره في ضوء "سلطة اللغة".

١.رفض المطلق وسيطرة النسبية

إنّ ما بعد الحداثة يضع الادعاءات التقليدية المختلفة في تفسير الحقيقة والقيم الإنسانية الأساسية في موضع التشكيك. إنه يدعي بأن الحقيقة تتشكل لغوياً، وأنّه لا حقيقة خارج إطار اللغة. تقودنا هذه الرؤية إلى أنّ اللغة قادرة بنفسها على خلق شروطها وظروفها وإلى صنع خطابها الخاص. تنطلق هذه الفكرة باعتبار أن اللغة هي كائن يصنع شبكة من المفاهيم والدوالّ التي تقوم محصلتها بتشكيل الخطاب. «إن اللغة تندرج عندئذ ضمن لعبة فلسفية متنوعة للدوال،

---

[١].أدونيس، **الثابت والمتحول**: ص٢٠.

فلا وجود لأي مدلول متعال، ولا ارتباط بين دال ومدلول، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول إلا ويعمل النص على تأجيله وإرجائه باستمرار، والانتقال إلى دال آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية بحيث لا يبقى إلا السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي»[١].

ومن هذا المنظور، تعدُ هذه المفاهيم نسبية تتحرك بصورة لا مركزية وتحمل التعددية. يخضع أدونيس نفسه للتفكيك أيضا، حين يبتعد عن العالم الموضوعي وإنكار الشرعية الشاملة، ذلك لأن دريدا أعلن هجومه على الدلالات السامية والكلية، ومفاد هذا الهجوم هو الإعلان عن عدم وجود معطيات خالصة. وهكذا أصبح "ما بعد البنيوية" المصدر النظري والفلسفي لما بعد الحداثة، ذلك لأنّ ما بعد البنيوية أصرّ على استحالة بناء المعنى النهائي أو استحالة كشف المعنى الأصلي، إذ لا أصل ولا نهاية للمعنى مادامت اللغة لا تتوقف عن خلق الدوال، والخطابات لا تتوقف عن إعادة بناء نفسها في الأنظمة المعرفية.

يدخلنا تأمل المعرفة التي تشكل الوعي، والمفاهيم الخاصة بالوجود إلى فضاء مباحث اللغة؛ لأنّ اللغة أداة المعرفة التي تحدد علاقتنا بالوجود بالطريقة التي نفكّر ونحيا بها. فالكلمات علامات ورموز تتشكل بها وفيها رؤيتنا للعالم[٢]. وأخيراً وصلت إلى نظرية النسبية التي ترى أنّ المعرفة لا تحصل إلّا من خلال علاقة التبادل بين السامع والمتحدث داخل شبكة تواصلية، وهذه هي المحطة التي تؤكد أنّ اللغة، ظاهرة ثقافية وكل ما يصدر من خلالها هو رمز ثقافي خارج عن نطاق المطلقية.

هذه النسبية (Relativism) هي نزعة فلسفية قائمة على تصوّر أنّ المعرفة الإنسانية معرفة جزئية لا كلية، نسبية لا مطلقة، والقائلون بهذه النزعة لا يعترفون بالمعرفة الموضوعية، إذ تتعارض النسبية مع الموضوعية[٣]. ولا شك أنّ توظيف "النسبية" و"الاختلاف" أي رفض وَحدوية المعنى للألفاظ، ميزة تحتاج إلى تمكن عالٍ في توظيف اللغة كي يدخل الثابت في المتحول بطريقة شعرية.

---

[١]. علي محمود العمري، **النسبية في الفكر الإسلامي**: ص٩٢.

[٢]. جون ر سيريل، **بناء الواقع الاجتماعي من الطبيعة إلى الثقافة**: ص٨.

[٣]. سعدالله، **الأسس الفلسفية لنقد مابعدالبنيوية**: ص٣٥١.

على نفس الصعيد، يطعن أدونيس في الإنتماء إلى أي شيء إلا للغة، فيقول لا وطن إلا وطن اللغة، واللغة هي التي تهيء سقف الأحلام كي يحميها السقف من الفوضى الذي يجري في الخارج:

أيها الوطني/ لا وطن لك/ خيرٌ أن تستوطن لغتك، فيما تهيئ لأحلامك/ سقفاً يحضنها/ عندما تُجنّ الغيوم/ وتأخذ بازدراد الفضاء[١].

إنّ الهمّ المبدئي لما بعد الحداثة هو تغيير طبيعة الطبيعي الخاص ببعض الصفات السائدة في طريقة حياتنا، وإبراز أنّ تلك الكائنات التي نختبرها من دون تفكير فنحسبها طبيعية، هي في واقع الأمر مخلوقات ثقافية، ومن صُنعنا، وليست معطاة لنا[٢]. يبدو أنّ أهم ما جاءت به "سلطة اللغة"، هو هذا التغيير لطبيعة الطبيعي في حياتنا. فإنّ السماوي والمقدس والمتعال وإلخ.. ليس إلّا وهماً يظنه البشر حقيقة، ويؤكد أدونيس ذلك كله بقوله: «المقدس يمكن أن يكون دينياً أو أخلاقياً أو تراثياً أو مرتبطاً بعادات البشر وقيمهم»[٣]. فهذا هو المدخل الذي استخدمه أدونيس في مناقشته للسلطة والمعرفة والحقيقة. فالحقيقة من هذا المنظور ليست شيئا جوهرياً، بل تعمل المجتمعات على إيجاده بعيداً عن أي قدسية أو ذاتية. وهذا شكّل المشكلة الأساسية التي عُبر عنها بالتيه النقدي ونفي القيم.

هذه السلطة للغة تؤدي إلى نقض الثنائيات، كما فعل نيتشه مع ثنائية العلة/ المعلول. ويفعل فرويد الشيء نفسه مع أي ثنائية تجمع بين الشيء ونقيضه، مثل عادي/ مرضي، والصحة العقلية/ الجنون، والوعي/ اللاوعي. فما يفعله فرويد هو قلب النظام التقليدي رأسا على عقب، ليصبح المركزي هامشياً والهامشي مركزياً، فلا شيء ثابت قابل للتثبيت[٤]:

---

[١]. أدونيس، **تنبّأ أيها الأعمى**: ص١٦٠.

[٢]. هتشيون، **سياسة مابعدالحداثية**: ص٦٦.

[٣]. أدونيس، **الهوية غير المكتملة**: ص١٨.

[٤]. عبدالعزيز حمودة، **الخروج من التيه**: ص١٠٨.

تقديس الموت / الخير الذي هو الشرّ / الشرّ الذي هو الخير/ الفكرُ غِسلينٌ/ في البدء كانت الجريمة[١].

وهكذا تؤدي سلطة اللغة إلى نفي الثنائيات؛ الخير/ الشر، كما فعل أدونيس في هذا المقطع الشعري وهذا ما يؤدّي إلى "العدمية"، و"ضياع المعنى"، و"زوال القيم"، وهذا التفوق على المقدسات، هو ما يحث عليه أدونيس، إذ يدعو إلى استيطان اللغة وقبول طبيعتها وتأوليها المذبذب والرافض لأي أصل طبيعي أو رفض ما يبدو طبيعياً:

أتعلّمُ كيف ألوّن حبري بالرفض وكيف أضعُ/ صيدي من النبؤات في جعبة هواء تحملها/ يمامة عاشقة[٢].

يروح أدونيس ليكسب الخبرة في تلوين الحقائق بحبر الرفض والنكران، ويتعلّم كيف يجعل الأنباء تطير في الهواء ويمامة عاشقة — وهي لغة الشعر كما يصرح بها في المقطع التالي - تشارك في طيرانها، ذلك لأنّ العشق هو المحسوس اللامحسوس، نشعر به ولا نستطيع أن نؤطر مداخله وآثاره، فلم نعرفه تمام المعرفة، فهو الحاضر الغائب؛ وربما أتى أدونيس بطير العشق وتدخله في جعل الحقائق هباءً منثوراً رافضاً مطلقيتها مقراً بنسبيتها وتعددها. فإنّ الرفض قبل كل شيء هو تشكيك، وفي إطار بحثنا هذا، «حينما يسود تيار الشك الفلسفي، وينتفي المركز الثابت للوجود، تتحول اللغة إلى علامات لا نهائية الدلالة»[٣]، وتذهب هذه العلامات لأخذ السيطرة على الوعي والهوية، وهذا الرفض للقيم هو رفض اليقينيات وتزلزلها حتى في الكتب السماوية لدى الشاعر، حيث يريد قراءتها بعين الشعر:

يقيني مقيمٌ/ في بيت عنكبوت/ ما أحوجَ حواسيَ، اليوم، إلى أن تُقرأ الكتب المقدسة/ بعين الشعر[٤].

---

[١]. أدونيس، **تنبّا أيها الأعمى**: صص١٢٥-١٢٦.

[٢]. **المصدر نفسه**: ص١٣٢.

[٣]. عبدالعزيز حمودة، **المرايا المحدبة**: ص٨٤.

[٤]. أدونيس، **تنبّأ أيها الأعمى**: ص١٢٤.

يؤكد أدونيس أنّه لا يمكن أن نتصور للكتابة الشعرية تقديماً للواقع، ويجب أن نتنازل عن هذا الهاجس الذي يصر على أن يرى الواقع والحقيقة والصواب في العمل الشعري، لأنّنا، قبل ذلك، يجب علينا أن نتسائل ما الواقع؟ ما الحقيقة وأين الصواب؟ ... ويصل أدونيس إلى هذه النقطة الحاسمة بأنّ الشعر ليس عليه أن يقول ما هو الواقع أو الصواب، بل تكمن المقدرة الشعرية في مدى قدرة العمل على جعل اللغة تقول أكثر مما تقول عادة، أي خلق علاقات جديدة بين اللغة وبين الإنسان والعالم. من هنا يجب أن يقاس العمل الأدبي على أساس مقدرته على خلق التعدديات وفي تفكيك الأسس والبنى وإعادة قراءتها مراراً، كما أن يقاس على الطاقة التي تختزنها اللغة الشعرية لعمل أدبي ما، في خلق عوالم جديدة مغايرة لما سبقها[١]. هكذا يقول أدونيس أننا واهمون إذا اعتقدنا بأنّنا قادرين أن نكون حاضرين تماماً بالنسبة للمعنى، أو بالنسبة لما تمت كتابته، ذلك لأن استخدام الأدلة هو إنتاج متبعثر من المعاني، وذلك من خلال لغة ليست إلا منقسمة وغير متطابقة مع ذاتها. ومن هذا المنظور فهي ليست مجرد أداة متاحة نستخدمها لتبليغ قصدنا. وهكذا تحدث أدونيس عن عجز الوصول إلى النهاية أي ليس بمقدورنا أبداً امتلاك المعنى أو القصد. ربما أدونيس هو ذلك الرافض "اللامنتمي" وفق ما يقوله ولسون: «هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واه، ويرى أنّ الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذراً من النظام»[٢]. ويقرّ ولسون بأنّ الجو الذي يتميز به العالم اللامنتمي المعاصر، جو كريه جداً. إنّ هولاء الأشخاص لا يرفضون الحياة فحسب، وإنما يعاديها الكثير منهم[٣]. وذلك لأنّ الرافض عادةً يجب عليه أن يقدم البديل أو الأصح بطريقة ما، إذ إن مهمة الرافض هو التغيير وليس التبديد فقط، كما يعتقد به ما بعد الحداثيون. نجد أدونيس يؤكد على أنه ليس العالم إلا الكلام أو مجموعة ألفاظ وحسب:

---

[١]. أدونيس، **سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة**: صص٢٠-٢١.

[٢]. ولسون، **اللامنتمي**: ص٥.

[٣]. **المصدر نفسه**: ص٦.

وها أنا أكاد أن أرتجف من البرد، ولا أجد ما أتغطى به،/ إلا عباءة الكلام[١].

فاللغة في إطار ما بعد الحداثة هي ظاهرة متطرفة ترفض الثبات، بل إنها غير مستقرة إلى حد بعيد. ونحن عندما نظن بأننا انتهينا من صناعة المعنى، نصبح من جديد في مواجهة اللغة. هكذا استطاعت اللغة من خلال إنطلاقيتها المستمرة أن تحتل مكانها المناسب في عملية خلق الواقع واصطناع الحقيقة بصورة عامة. فالواقع لم ولن يصل إلى الثبات نهائياً، ذلك لأنه ستظلّ خنادق النسبية قائمة بينه وبين اللغة، وهي غياب المعنى الذي لا يمتلئ إطلاقاً. وكما أشرنا، فإنّ هذا الرفض للثبوت يأخذنا شيئا فشيئا إلى إنعدام الحقيقة. فليس الواقع إلّا من صناعة الكلمات ومن صناعة البشر:

جَبَلٌ من الكلماتِ/ ينبعُ دماً، –/ ما أغربَ هذا الذي نُسمّيه الواقعَ:/ ليس إلّا حقولاً/ تُحرَثُ، وتُزرَعُ، وتُحصَدُ/ على هوى المُخيّلة[٢].

وهذا الواقع لا يأتي إلى الوجود إلّا عن قناة الشعر والخيال:

أوه! متى سيعرف الواقع:/ لا يقدر أن يسكن، وإن هاجر،/ إلّا في واقع الشعر[٣].

نجد هذه الكتابة، تتهرب من الوثوق بقدر ما تقترب من الشك، ولا تبشّر بالمطلق بقدر ما تبشر بالنسبية، ولا تؤكد القناعة والقبول بقدر ما تؤكد التساؤل والبحث. ومع هذا كله، فمن الضروري أن نشير إلى أنه لا يمكن تجاهل ما يحمله هذا الإتجاه من التجديد ومن تشهير السلطات اللاشرعية التي مازالت دائمة وممتدة على قواها، ولكن من جهة ثانية، من الضروري أن نلاحظ بأنّ هذا المنظور يغلق باب المعنى (المستقر) وفي نفس الحين يفتح الأبواب على عوالم المعنى اللامتناهية. إنّ هذه الفكرة قد حققت أكبر وأخطر رفض لسيطرة "المطلق" في العالم عامةً وفي الكتابة خاصةً. وهكذا أصبحت اللغة في شعره هي الوحيدة التي تلبس ثوب الوجود وما عداها ليس إلا وهماً سحرياً. فإنه يصنع الشقوق بكلماته رافضاً التماسك والوضوح:

---

١. أدونيس، **تنبّأ أيها الأعمى**: ص١٦٢.

٢. **المصدر نفسه**: ص٨٨.

٣. **المصدر نفسه**: ص٦٦.

بحرٌ بلا حياة ولا موج، –/ يا للبحر الذي وقعَ، هو أيضاً،/ في فخّ الألفاظ[١].

إن التفكيك، إذ يقوم بتقويض المركزية العقلية، يمكنه أن يقع ضحية ما يقوم بتفكيكه، وذلك لأنه لا مفر للتفكيك من استخدام ذات الأدوات والمفاهيم ذات التمركز العقلي في تفكيك الأبنية الميتافيزيقية. غير أن العمل بالضرورة من الداخل واستعارة كل المصادر الاستراتيجية والاقتصادية لعملية القلب من الأبنية القديمة، من شأنه أن يجعل التفكيك يقع على نحو من الأنحاء ضحية السقوط في ما يقوم بتفكيكه[٢]. وهذا ما نادى به أدونيس إذ إنه يصف المعنى المحبوس ببحر ميت واقع في فخ الألفاظ (أي اللغة) ولكن لا موج له. فيحلو للغة أن تكون موّاجة لا تستقيم على طريق ولا تلبس ثوب الصون من بلل الأمواج. فهي عليها أن تفيض معاني تدلّ على ما لا نهاية دون أن يقبض المدلول على يديها ودون أن يشاركها "الحضور" في الحياة، بل هي تفضّل "الغياب" هاربة من المدول العُلوي، فيعيد القول بفاعلية اللغة وسطوتها، وهو هكذا يتحدث عن نسبية المعنى وتزلقه على الألفاظ بالتأكيد على فعل اللغة وما تحمل هذه الظاهرة من القوة للتغيير:

هه! من قال الحروف لا تحمل سلاحاً؟[٣].

هذا الخرق، خرق لإمكانية الوصول إلى المعرفة النهائية؛ ذلك لأنّ المعرفة، حسب منظومة فوكو الفلسفية، قبل أي شيء، هي ظاهرة ثقافية تمّ خلقها وبناؤها في شبكة الخطاب وبدعم المؤسسات[٤]، فاللغة من هذا المنظور هي الطاقة التي تنشيء علاقات القوة وتضمن ديمومتها، فلا وجود للسلطة وللعلاقات القائمة عليها خارج النظام اللغوي، أي خارج ما يسمّى بالخطاب.

٢. لا نهائية المعنى والمعرفة

---

[١]. أدونيس، **تنبّأ أيها الأعمى**: ص٨٦.

[٢].عبدالمنعم عجب ألفيا، **في نقد التفكيك**: ص٧٧.

[٣].أدونيس، **تنبّأ أيّها الأعمى**:ص١٣٢.

[٤]-ميلز، **الخطاب**: صص٣٥-٣٧.

اللامتناهي (Infinite) هو مصطلح فلسفي يشير إلى المعنى المتزايد بشكل مستمر الذي لا يصل إلى نهاية محددة، ويميل أيضا إلى مفهوم عدم قابلية الشيء أو المادة للفناء كمّياً في كنهه، والتنوع اللامتناهي لصفاتها وعلاقاتها المتبادلة وأشكال وجودها وتطورها، فضلاً عن إحالته إلى وجود مستويات كيفية لا تحصى للتنظيم البنائي للأشياء وللدلالات. ويشير هذا المصطلح في الاستخدام النقدي التحليلي، لاسيما في المختبر التفكيكي، إلى صفة عدم تناهي الدلالة المتحصلة من نظرية اللعب، والقصد عدم الوقوف أمام دلالات أحادية أو محددة، إنما الغاية الاستمرار والصيرورة[١]. إنّ "لا نهائية المعنى" الذي يجهر به أدونيس، هو في حد ذاته وبغض النظر عن النتائج التي انتهت إليه من التناقضات، ربما قد يعتبر واحداً من أهم قطعيات الأصل. فإنّ ولوج السلب والنكران لمعرفة ثابتة في ممارسته الشعرية، قد شكل أول شرخ في الإيمان بالمعنى المطلق. وإنّ هذا النوع من شعره يؤكد صدوره عن بؤرة واحدة وهي مردّ كلّ شيء إلى غياب المركز، وهي إشكالية تعود بنا مرة أخرى إلى مبادئ التفكيكية وافتقار الأنا المؤمنة بالاستقرار. والذي نواجهه في هذا الشعر هو افتقاره إلى مركز إشعاع باطني يمنحه المعنى، بل هو يرى أنّ المعنى لم ولن يصل إلى نقطة مستقرة يمكن الإيمان بها للأبد، بل يصفه ببراعة على أنه المنفيّ حتى وإن كان في وطنه الأم:

حقّاً،/ المعنى يعيش في المنفى،/ حتى حين يكون في وطنه الأم[٢].

وهذا يعني، في إطار تفكير ما بعد الحداثيين، أنّ للغة إمكانية لا محدودة كي تخلق وتبني الواقع وتعيد تأويل الحقائق ببساطة. فمن هذا المنظور لا استقرار لأي حقيقة ولا قناعة بأي مطلق يحاول تثبيت نفسه في عالم الألفاظ. وهذا ما يحث عليه أدونيس، إذ يدعو لاستيطان اللغة وقبول طبيعتها وتأويلها المذبذب والرافض لأي أصل. وإن الرفض في معجم أدونيس هو حقيقة سالبة، أي هو رفض الحقيقة للوصول إلى حقيقة واحدة وهي سلب الحقيقة. بعبارة أخرى، لا معرفة إلا معرفة واحدة، وهي إنعدام المعرفة. هذا الرفض، رفض شامل يتعدى الخطوط الحمراء بصلافة، وهو

---

[١]. سعدالله، **الأسس الفلسفية لنقد مابعدالبنيوية**:ص ٣٤٦.

[٢]. أدونيس، **تنبّأ أيها الأعمى**: ص٩٤.

المستوى الأول للتفكيك والتقويض. هذا المستوى كان تمهيداً مبدئياً لإمكانية قيام "سلطة اللغة" وانبثاقها. وبذلك بقيت اللغة هي الوحيدة الفعّالة في بناء الحقيقة، أو لنقل، إنها الحقيقة الوحيدة لا ينافسها شيء في سطوتها وسلطتها. فينشد:

مرّة في الحُلم،/جاءتني تلك المدينة – اللغة، عاريةً،/غيرَ أنها لم تدخل فراشي،/ولم أكد ألامسها حتى غابت[١].

فقد شبّه أدونيس اللغة بمدينة عارية، ولكن هذه المدينة لدى أدونيس، لا يقاربها معنى محدد ولا تلامسها رؤية واضحة، فإنها لا تجتمع لكي تلد مولوداً واضح المعالم، بل إنها تلد ذلك المتمرد الذي يتبعثر في الهواء دون أي استقرار. فهذه الظاهرة، أي اللغة، رغم استعدادها اللانهائي لإنجاب المعاني، لكنها عارية من لباس المعنى، إذ هي مدينة تخلو من الحقائق المطمئنة. وهذه اللغة تَسعُ العالم كله والأرض بما فيها:

وسُرّة الأرض –/تلك المدينةُ الثُّلاثيّةُ الوَجهِ،/كيف حوّلتَها إلى لغة تسعُ شباكها الأسافلَ والأعالي،/الغرب والشرق، الشمالَ والجنوبَ؟[٢]

من نفس المنطلق، نرى أنّ هذا الشعر السالب لأدونيس، زلزل سطوة الثقافة المؤسساتية التي تخلق المعرفة وتعيد بناها، فأصبح العالم كله ليس إلّا صناعة اللغة حتى وإن كانت مدعومة من قبل الأديان السماوية والتقارير التاريخية:

لكن، تلك المدينة – اللّغة إياها،/كانت قد جاءَتني/«في شكلِ امرأةٍ حاملٍ، تكادُ أن تلدَ،/ورأيتُها تدخلُ في فراشي./فجأةً، رأيتُ القابلة، –/لم تَكد تَمُدُّ يَديها حتّى خرَجَ الطّفل./.../«أنا هاربةٌ»،/قالتِ الأُمُّ./وقالت: /«خبّئه. ضعهُ في هذا التّنّور»./.../–أينَ المرأة؟ أين الطفلُ؟/–امرأةٌ؟ طفلٌ؟ ابحثوا، ليسَ في البيتِ أحدٌ غيري./وكان التّنورُ مُشتعلاً./بَحثوا، خرجوا. ركضتُ مذعوراً./فوجئتُ:/لا نارَ في التّنّور، بل ماء./وكان الطفلُ يَسبَحُ ويضحك»./والآن،/أينما توَجّهتُ/أرى نفسي في المدينة – إياها./.../يا لهذهِ

[١]. المصدر السابق: ص١٢.

[٢]. المصدر نفسه: ص١٢.

المدينة،/أعطتها السّماءُ يَديها وقالتْ:/ضعي مِنشارَك على وَجهِ المعنى –/.../يا لتلك المدينةِ،/لكلّ بيتٍ تبتكرُ راعياً نبويّاً،/ولكلّ حقلٍ تؤسّسُ قطيعاً منَ المعدِنِ[١].

فاللغة هنا هي المدينة التي تكوّن الثقافة وهي امرأة تكاد أن تلدَ طفل المعنى. المعنى ليس لديه أي استقرار ولا علاقة محددة تربطه بأمه اللغة. فهذا المدلول يترجّح في علاقته بمدلوله ولا يستقر. فالطفل هارب من الأم التي تبحث عنه وتطارده وهو يسبح في الماء الذي هو رمز السيولة. هكذا يستعير الشاعر علاقة الطفل بأمه في حالة عدم استقراره لعلاقة الدال بمدلوله. فأينما يتوجه الشاعر يرى اللغة ومظاهرها التي تصنع الحقائق وتصنع كل شيء. وهذا هو ما يعبر عنه هايدجر بقوله: "اللغة بيت الكينونة". حتى السماء والأديان السماوية هنا من صناعة اللغة.

وفي موضع آخر شبه المعنى بالماء دلالة منه على أن المعنى سيال كما حال الماء، لا يستقر في ممر، يرفض الأطر ويجري في أي حيز يشاء. وهذا الماء، أي ماء المعرفة، هو بعيد عن الوصول لا يجرء أحد أن يحصره ويقولبه في مكان، بل هو ماء ملتهب يحمل تعقيدات الغابات، وهذا الماء ليس إلّا مجموعة الكلمات:

لا أحدٌ يجرؤ أن يلمس ذلك الماء،/ماء تلتهب فيه غاباتُ المعنى:/قالوا:/في كل نقطة ماء، زرعنا كلمة[٢].

علينا أن نذكر، أنّ سلطة اللغة خلقت عند الشاعر حساسية أنتجت بدورها أدباً جديداً، وهو أدب يصل إلى إعادة قراءة الثوابت. إنّ قيام هذه الفلسفة على لعبة اللغة، قد أدى إلى أن يلعب بالكلمات. وطبعاً الناقد بدوره يتلقى النصوص لعبة. ولا يفوتنا أنّ لعبة الدوال، هي لفظة ذات دلالة محددة في ما بعد الحداثة، قد قام أدونيس من خلالها بالتقليل من شأن الأفكار والمعتقدات التقليدية حول الحقيقة والمعنى، ويترتب على ذلك قيامه بدور المخرب الذي يرقص على أشلاء التقاليد والثوابت وسرعان ما يحول كل شيء على قطع ممزقة من المعنى. هذا ما وجدنا تصريحه في كتابه "سياسة الشعر" حين أكد بأنّ العالم كلها لغة، ويبدأ حديثه بسؤال:

[١]. **المصدر السابق:** صص١٣-١٧.

[٢]. **المصدر نفسه:** ص٨٧.

لنسأل أولاً: ما العلاقة بين اللغة وما نسميه "الواقع"؟ لا يمكن اللغة أن تقول "الواقع"، وإنما تقول ما تتوهمه أو تتخيله. وبهذا المعنى تحديداً، يصح القول أن العالم لغة، والإنسان لغة[١].

إنّ التشكك في شعر أدونيس قد بلغ حداً يجعل القارئ أن يشعر باليأس من الوصول إلى حتمية ما، حيث إنّ لعبة المعنى أصبحت الحتمية الوحيدة في شعره. ولذلك يرى أدونيس، مادام أنّ اللغة فقدت عصمتها، فإنها دخلت إلى ساحة حرة ومفتوحة من الاحتمالات والنسبيات، تحمل وتلد الاحتمالات بصورة مستمرة وديناميه. وهذه النسبيات والاحتمالات هي نتائج الصدفة:

المصادفة بيت الكائن/لا آخرَ للكلام/لا خاتمَ للمعرفة[٢].

إن هذا المقطع الشعري يحمل في بنيته إيحاءاً ينقله أدونيس نقلة ذكية ليطرح قضية "صُنع الحقيقة" عبر اللغة. وهكذا تكبر الدائرة وتكبر الحقائق، حتى يقف الدوار عند سلطة اللغة فحسب، أي لا حقيقة في هذا العالم إلا حقيقة اللغة. من هذا المنظور، كلّ حقيقة قابلة للتفكيك، وهي صورة مزيفة للحقيقة صدقناها وكأنها الحقيقة نفسها. وهذا ما سمّاه بودريار بـ"ما فوق الحقيقة" أي الحقيقة التي تكون فقط بديلاً أو تمثيلاً للحقيقة، ليس إلّا. فهذه النظرة، شئنا أم أبينا، لن تقود إلّا إلى إبطال أي تمايز بين القيم، وستقود بالتالي، وبسهولة، إلى العدمية، لاسيما تجاه الحتميات. يكتب أدونيس:

«الله والأنبياء والفضيلة والآخرة، ألفاظ رتبتها الأجيال الغابرة، وهي قائمة بقوة الاستمرار لا بقوة الحقيقة،... والتمسك بهذه التقاليد موت، والمتمسكون بها أموات، وعلى كل من يريد التحرر منها أن يتحول إلى حفّار قبور لكي يدفن أولاً هذه التقاليد، كمقدمة ضرورية لتحرره»[٣].

فالنص المفكك هو ذلك النص الذي لا يحتوي على معنى محدد، بل إن المعنى النصي يدفع عن عمد في أدنى حدوده إلى الحد الذي يدعي فيه أنه يوضح ما يفشل النص نفسه في

---

١. أدونيس، **سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة**: صص٢٠-٢١.

٢. أدونيس، **تنبأ أيها الأعمى**: ص١٢٤.

٣. أدونيس، **الثابت والمتحول**: صص١٣٦ — ١٣٧.

توضيحه. كل شيء هو لغة، وبالتالي فإن "الحياة الحقيقية" هي نص بذاتها ويمكن تفكيكها[١]. وهذا كله دليل على رفض أدونيس الكمال الذي تمّ تعريفه وتأطيره على يد المؤسسات، ولا يريد ذلك المتكأ الذي لم يؤمن به، فهو مازال في فكرة تخريب المطلق وإسكات زفرات الحنين إلى حقيقة يعتبرها ليست إلا وهماً، فأولى خطوة يشرع بها هو انفصاله عن التاريخ. فهو يصنع الشقوق بكلماته رافضاً التماسك والوضوح. وهكذا يضع اللغة مفرّاً للخروج على الدين حيث يقول: «**ومادام كل شيء عندنا مرتبطاً بالدين، فإن الدين يهيمن على حياتنا بأسرها. ليس الدين الإسلامي هو الطقوس والعقيدة حسب، إنه اللغة أيضاً. اللغة ثقافة. وهي قيم أيضاً. وحريّ بي إذن أن أحررها عبر تحرري الخاص**»[٢]. وهكذا نجد أدونيس يكشف عن حياته التي تتراوح بين اليقين واللايقين، فهو يستنكر كشف المعنى النهائي ويؤكد محالة هذا الكشف بسؤاله الاستنكاري:

كلا، لن ينكشف الحجاب عن المعنى/هل يمكن أن يخرج الإنسان الواحد من رحمين؟[٣]

وهكذا يذهب أدونيس إلى استحالة كشف المعنى والوصول إليه وصولاً تاماً مؤمناً، فيشبه استحالة ذلك، باستحالة ولادة الإنسان من رحمين اثنين. فاللغة ليست إلا "ممارسة" لا تكف عن الصيرورة والحركة.

إذن، ليس في اللغة سوى اللغة، والمقبل عليها لا يجد سواها، أو هو لا يجد فيها سوى داخلها الذي يكون نظامها. وإن أي كلام عن شخص ضمن النظام اللغوي، إنما يعني الكلام عن كائنات لغوية تستمد وجودها وحياتها من النظام اللغوي نفسه. إذا اتّفقنا على هذا فيجب أن نتقبل أنّ الأحداث والوقائع التي نتحدث عنها، إنما هي أحداث ووقائع لغوية[٤].

---

[١]. مجموعة مؤلفين، **مابعدالحداثة دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب**: ص١٦٥.

[٢]. أدونيس، **الهوية غير المكتملة**: ص٧٠.

[٣]. أدونيس، **تنبأ أيها الأعمى**: ص١٤٤.

[٤]. عياشي، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**: ص٤٢.

يمكننا في هذا السياق أن نضيف، أنّ معنى الشيء لا يسبق اللغة، بل ليس للشيء حقيقة قبل أن يظهر في اللغة، هذا يعني أنّ اللغة ليست مترجمة للعالم الخارجي، بل هي الخالقة لهذا العالم وأنظمته، حيث كل شيء يصدر منها. ولعل هذا ما يفسر سعي أدونيس الدائم في رسم صورة لسيطرة اللغة على الأوعية وبالتالي على أمرنا الواقع. فاللغة خلق للعالم وصياغة لمعرفتنا به. وهي انتقال من المفردات إلى التمثيل ومن التمثيل إلى التشكيل المعرفي. وهذا يأخذ بنا إلى ما جاء به فوكو في مشروعه، حيث أكدّ على أنّ اللغة لا تعكس العالم الخارجي، بل هي الخالقة لهذا العالم وجاء بأمثلة في كتابه "تاريخ الجنون" على أنّ الجنون قبل أن يصبح ظاهرة اجتماعية وثقافية هو مجرد كلمة دخلت في الأنظمة اللغوية والشبكات الدلالية للخطاب كي تحدد نوعاً خاصا من السلوكيات وتضعها في إطار الجنّة.

يعتقد أدونيس أنّ اللغة، عبر تسميتها للأشياء، تسيطر على الواقع وتحوله إلى معنى. من هذا المنظور، يشير إلى صورة من اللايقين ويوحي لنا أنّ الحقيقة تقتصر على تلقي الفرد وليس لها أيّة علاقة بالمطلق، حيث يقول: «**إنّ المحك الأساسي لقيمة النص هو أنّه متحرّك، ليس له معنى مسبق ثابت، فمعنى النص الإبداعي يتجدد في كلّ قراءة مع كلّ قارئ، بشكل جديد، وغير منتظر. إنّ للنّص دلالات بعدد قرّائه**»[١]. يفتقر شعر أدونيس إلى الرصانة الذاتية والتناغم، إذ يتركنا في فضاء غريب يوحي للقارئ أنّ كل التفسيرات للحقيقة هي في موضع الشك ولا يوجد قول يكون أقرب للحقيقة أو أبعد عنها بالضرورة. فلا مناص للشاعر من أن يحوّل الواقع إلى لعبة، وأن لا يصدّق بأية حقيقة إلا حقيقة اللايقين. ذلك الحين بإمكانه أن يتجاوز ألم الحقيقة رافضاً حضورها في وعيه. وهكذا لا تكون دعوة الشاعر إلا على وجه الناتج عن استحالة تحقيق المعنى "المعين" و"الوحدوي". وله أيضاً، نقض للحقيقة المطلقة جاء به في هذا التمهيد، وهو رفض مطلقية الأشياء التي نراها حولنا أو نظنها بأنها مطلقة وبديهية. ويؤكد هذا أدونيس بقوله:

---

[١]. أدونيس، **زمن الشعر**: ص٥٥.

"**الحقيقة وحشية**"[١]، أي أنها لا تطيق الإطار ولا تقبل بالبقاء كي يتشكل إيماناً عليها. فيقول ليس للحقيقة وصول، إذ ما بيننا وما بينها يحكمه نار المحال:

ليس للحقيقة جسد لكي نلامسه وليس بيننا وبينها غير اللهب[٢].

وهذا ما يؤكده في كثير من كتاباته، حيث يقول في قصيدة «نرد»:

الحقيقة نَرْدٌ/في يدَيْ غَيمةٍ[٣].

إذا كان الاتجاه ما بعد الحداثي، يمثل نقداً وإجهاضاً للحقيقة المطلقة، فها هنا أدونيس أتى على هذه القاعدة إلى إعادة قراءة الحقيقة بنفسها أي وجود الحقيقة. عبّر أدونيس عن الحقيقة بلعبة النرد وقام بهذا التعبير بمناهضة ومعارضة كل محاولات إثبات الحقيقة ومحاولات منح الثبات لها. ذلك لأن لعبة النرد لعبة لا نهائية لا تتوقف على مبدأ ما، بل أهم قواعدها هي الصدفة. فأدونيس بتعبيره هذا، أكد على أنّ الصيرورة في معرفة الحقيقة أمر لا غنى عنه. وعلى هذا يكمل أدونيس قوله بأنّ الحقيقة لعبة في يدي غيمة. القارئ هنا أيضاً يجد نفسه أمام تعبير آخر للصيرورة والمفارقة الساخرة بين الحقيقة والثبات. فالشاعر ربما باختياره الغيمة في التعبير، جاء مطالباً بعدم تحديد وتعريف خصائص الحقيقة (المطلقة)، فهذا التعبير هو تعبير فني دقيق لرفض أي جهد تصنيفي يحدد الحقيقة، بل والإيمان بقواعد اللعبة بالنسبة لها.

النتيجة

-وجدنا شعر أدونيس، حرم أي نص من الدلالة أو من تحديد المعنى، وفي نفس الحين منح السلطة للغة ولألاعيبها الدلالية والفوضوية، وهذه المفارقة بين الحرمان والسلطة، هي إحدى مفارقات استراتيجية التفكيك التي قام أدونيس بتمثيلها تمثيلاً بارعاً في أشعاره، فهو ينظر إلى اللغة على أنها مجال للتكوين، وتحدث عنها بكونها ظاهرة ثقافية تستطيع أن تخلق الواقع. إنّ اللغة

[١].أدونيس، **تنبأ أيها الأعمى**: ص١٣٣.

[٢].أدونيس، **تنبأ أيها الأعمى**: ص٧٤.

[٣].أدونيس، **غبار المدن بؤس التاريخ**: ص٢٩.

من منظور أدونيس، هي عبارة عن وطن ومأمن، وهي مجال واسع للاختلاق والمعرفة من جديد، وهي بالتالي مصدر بناء كل شيء. في حين أنّ اللغة من المنظور الإسلامي، تعتبر بمثابة إحدى جوانب الوجود الإنساني وحسب، وتسبقها المعرفة. فمن هذا المنظور، ليست اللغة إلا مدخلاً أو إطاراً يستخدمها المتكلم لتوضيح العالم.

-إنّ أدونيس من خلال فصل الدال عن المدلول، قام بعرض نظرة تتحدث عن لانهائية المعاني، ومفهوم الحرية، وأصل الاختلاق، وهذه مفاهيم تأخذ بنا إلى ما جاء به دريدا عن أصل "الغياب" و"نفي المركزية"، في حين أنّنا في الفكر الإسلامي المتجاوز عن أصل "الحضور" وهو الحضور المطلق الإلهي في النص المقدس وأصل "الغياب"، لم نعد قادرين على قراءة النص الإسلامي قراءة تفكيكية، ناهيك عن الخلاف الجوهري في معنى هذين المصطلحين في الثقافتين الإسلامية وما بعد الحداثية.

-إن فكرة أدونيس الما بعد الحداثية قد فتحت الباب على نسبية لامتناهية. وإنّ مفهوم "غياب" المركز في هذه الفلسفة لا يدلّ على عدم وجود المركز، بل يدل على الكثرة والاختلاف، وهذا ما يرمي الحقيقة في صحراء لا يوجد فيها غير السراب. هذا يعني الدخول في عالم متشتت ليس للقيم فيه دور في تعيين المعاني. ففي هذا العالم الذي تحكمه النسبية، يستوي المطلق والنسبي، والخير والشر، والصدق والكذب وغيرها من القيم.

-يدعو أدونيس إلى استيطان اللغة الرافضة لأي أصل وهكذا جاءت المعاني في شعر أدونيس كي تتجلى وتصل إلى تجربة تعددية المعنى. وهذا الفضاء المرتبط بتجربة تعدد المعنى، يستجيب لمنطلقات نظرية التقويض التي فتحت الأبواب على التنوع والنسبية بسبب علاقة اللغة القريبة من النظام الاجتماعي وما تمليه المؤسسات الثقافية، أو باختصار هي ذات صلة وثيقة بـ"النظام المعرفي"، حسب تعبير "ميشال فوكو". فقد تقدم أدونيس إلى الأمام خطوة جديدة في طريق التخلص من سيطرة المؤسسات عبر إيمانه بسلطة اللغة، إذ إنّ هذه السلطة بتوكيدها على التعدد وإلغاء التعالي لمعنى محدد، تهدف إلى تقويض حضور المركز.

قائمة المصادر والمراجع:

-العربية:

١.أدونيس، **تنبأ أيّها الأعمى**، الطبعة الثانية، بيروت: دارالساقي، ،٢٠٠٥

٢. ـــــ، **زمن الشعر**، بيروت: دارالساقي، ،٢٠٠٥

٣. ـــــ، **الهوية غير المكتملة**، تعريب: حسن عودة، دمشق: بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ،٢٠٠٥

٤. ـــــ، **غبارالمدن بؤس التاريخ**، بيروت: دارالساقي، ،٢٠١٥

٥. ـــــ، **الثابت والمتحول**، ج١، ط٧، بيروت: دارالساقي، ،١٩٩٤

٦. ـــــ، **سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية المعاصرة**، بيروت: دار الآداب، ،١٩٨٥

٧.حمودة، عبدالعزيز، **الخروج من التيه**، الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠٣.

٨.ـ، **المرايا المحدبة**، الكويت: عالم المعرفة، ،١٩٩٨

٩.الرويلي، ميجان وسعدالبازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ط٣، بيروت: المركز الثقافي العربي، ،٢٠٠٢

١٠.سالم سعدالله، محمد، **الأسس الفلسفية لنقد ما بعدالبنيوية**، سوريا: دارالحوار، ،٢٠٠٧

١١.سيريل، جون ر، **بناء الواقع الاجتماعي من الطبيعة إلى الثقافة**، ترجمة: حسنة عبدالسميع، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ،٢٠١٢

١٢.ضاهر، عادل، **الشعر والوجود: دراسة فلسفية في شعر أدونيس**، دمشق: دارالمدى، ،٢٠٠٠

١٣.عجب الفيا، عبدالمنعم، **في نقد التفكيك**، الجزاير: منشورات الاختلاف، ،٢٠١٥

١٤.عمر التاور، «استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا الهدم والبناء»، **مجلة تبين**، العدد ٩/٣، ٢٠١٤، صص٢٩-،٤٢

١٥.العمري، علي محمود، **النسبية في الفكر الإسلامي**، عمان: دارالنور المبين للدراسات والنشر، ١٤٣١هـ.

١٦.عيّاشي، منذر، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، دمشق: دارنينوى، ،٢٠١٥

١٧.قطوس، بسّام، **استراتيجيات القراءة**، اليرموك: دارالكندي، ،١٩٩٨

١٨.مجموعة مؤلفين، **ما بعد الحداثة دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب**، ترجمة: حارث محمد حسن وباسم علي خريسان، بيروت: دارالروافد، ،٢٠١٨

١٩.ميلز، سارة، **الخطاب**، ترجمة: عبدالوهاب علوب، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ،٢٠١٦

٢٠.هتشيون، ليندا، **سياسة ما بعد الحداثية**، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ،٢٠٠٩

٢١.ولسون، كولن، **اللامنتمي**، ط٥، بيروت: دارالآداب، ٢٠٠٤.

–الفارسية:

٢٢.تابعي، احمد، **رابطه ميان ايده پسامدرن وعدم تعين: مطالعه تطبيقي هنر وفلسفه غرب**، چ٢، تهران: نشر ني، ,١٣٩٣

٢٣.حبيب، ريفي، **نقد ادبي مدرن ونظريه**، ترجمه سهراب طاووسي، تهران: نشر نگاه معاصر، ,١٣٩٦

٢٤.حسيني، معصومه، زبان دين از منظر ملاصدرا، **فصلنامه قبسات**، سال ششم، شماره ٢٥، ١٣٨١، صص٧٩-,٨٨

٢٥.نجوميان، اميرعلي، **نشانه در آستانه؛ جستارهايي در نشانه‌شناسي**، تهران: فرهنگ نشر نو، ١٣٩٤.

–الإنجليزية:

26.preece, sian, **The Routledge handbook of language and identity**, London: Routledge, 2016.

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،
السنة العاشرة، العدد التاسع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٨هـ. ش/٢٠١٩م
صص ١١٥- ١٣٦
DOI: 10.22075/lasem.2020.4263

الوصف في السرد العربي القديم: منظر صيد لعبد الحميد الكاتب أنموذجاً

سمر الديوب*

الملخص

يدرس هذا البحث الخطاب الوصفي، وموضوعه، وأسلوبه، ولغته المتسمة بالشعرية في رسالة في الصيد لعبد الحميد الكاتب، ويهتم بالنظام الداخلي للوصف، ومنطقه الخاص في البناء والترتيب، ويحاول أن يثبت أن الوصف يتجاوز النظر إليه على أنه مجرد ظاهرة فنية ودلالية تثقل النص الأدبي، وتهدد بنيته بالحشو الذي لا يضفي جديداً إلى عدّه فاعلاً في إنتاج هذه الرسالة، وتوليد معناها، وصناعة صورها؛ لذا سيمهد البحث لمصطلح الوصف قديماً وحديثاً، وينظر إلى بناء الرسالة على الوصف، وإسهامه في تشكيل عناصرها الفنية والدلالية، وسيبحث في نظام الوصف، ومنطقه الخاص، والوحدة الوصفية، وخصائصها.

وقد تبين لنا أن هنالك تلازماً بين الخطابين الوصفي والحجاجي في الرسالة، وأن ثمة لجوءاً إلى التكثيف الوصفي، وهو تكثيف يلائم الخطاب الإعلامي الرسالي، والخطاب الوصفي خطاب معرفة، يأتي مشبعاً بذاتية الواصف، ولا يقتصر الوصف على الرؤية البصرية فقط، وتأتي أهميته من الجانبين المعرفي الإخباري والفني الجمالي.

كلمات مفتاحية: الوصف، الخطاب الوصفي، الوحدة الوصفية، الترسيخ، التعليق.

التمهيد

تناول النقاد العرب القدماء الوصف من زاوية مختلفة عن تناول النقاد المحدثين له. وتحاول هذه الدراسة أن تفيد من جهود النقاد المحدثين في دراسة الوصف، وأن تطبقها على نص سردي يندرج في أدب

---

*- أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة البعث- حمص- سورية. day_samar@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٠٩/٣٠هـ.ش= ٢٠١٥/١٢/٢١م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٠٤/٠١ هـ.ش= ٢٠١٦/٠٦/٢١م.

الرسائل، من غير أن يكون هنالك تجاوز للنظرة النقدية العربية فيما يتعلق بالوصف. وهو الأمر الذي يجعل هذه الدراسة تتأرجح بين موقعين: موقع أصحاب النظرية، وموقع الناظر إليها من زاوية نقدية.

١- هدف البحث وجديده

يشتمل النص الأدبي على خطابات متنوعة من سردي إلى وصفي إلى حجاجي. وتفترض دراسة الخطاب الوصفي "descriptive discourse" في نص سردي تراثي تعدّد مداخل النظر فيه، وتنوع مقاربات التحليل من جهة الشكل، والمضمون، والدلالة، والمصطلح.

ومن الملاحظ أن الدراسات الوصفية تأخذ اتجاه الدراسة الجزئية، أو تتبع الظاهرة على مستوى العصر كله، وهي أمور لا تحيط بأوجه التشاكل والتباين في الخطاب الوصفي، ولا توصل إلى إدراك جوهر الوصف"Description" ، أو الحديث عنه من جهة الموصوفات، ودراستها دراسة نقدية تراثية؛ لذا يهدف هذا البحث إلى النظر في هذه الرسالة منطلقاً من أن الوصف فيها خطاب أساس، له وحدات وصفية ترتبط بجملة علاقات. كما أن هذه الوحدة تتّسم بجملة سمات منها خاصية الانغلاق، والاستقلالية. وهي أمور يتباين فيها الخطاب الوصفي والخطاب السردي.

٢- منهج البحث

يدخل هذا البحث في حقل الدراسات السردية. وهو من الحقول التي لم تستقر بعد، على الرغم من وجود جهاز نظري، ومفهومي على جانب كبير من الأهمية.

ولا تقيد هذه الدراسة نفسها بمنهج محدد؛ لأن تبني أحد المناهج يعني إقصاء ما سواه. ولعل هذا الموقف المنهجي يتفق وانفتاح الخطاب النقدي الحديث على مفاهيم كثيرة تتآلف في إطاره، بقصد معالجة الأثر المدروس من شتى زواياه.

٣- محاور البحث وعناصره

ولتحقيق هذه الغاية يسير البحث على وفق الخطة الآتية:

- الوصف في المعجم والنقد
- خطة الوصف
- العمليات الوصفية

- وظائف الوصف ودلالاته
- بنية الخطاب الوصفي

أ- الوصف في المعجم والنقد

يعدّ الوصف مكوناً من مكونات الخطاب، وعنصراً من عناصره. وقد تحدث النقاد العرب القدامى عن الوصف، وارتبط لديهم بالشعر. فعدّوه معيار جودة الشعر، ومجالاً للتفاضل بين الشعراء. وقد ارتبط الوصف بالشعر؛ لأن العرب لم تعرف الرواية والقصة والمسرحية إلا في العصر الحديث. فنجد حضوره واضحاً في الرواية العربية في مراحل تطورها.

وقد اهتم النقاد القدامى بالوصف خلاف النقاد المحدثين الذين انصرفوا عنه -إلا أقلهم-[١] إلى السرد والخطاب. فقد نهضت الرواية -على سبيل المثال- على الوصف، لكنّ النقد غيّبه.

كما ارتبط الوصف بالمحاكاة، والتصوير، والتخييل. وقد أفادت المادة – معجمياً- معاني الكشف، والإيضاح، والحسن، والاتصاف: "وصف الشيء له وعليه وصفاً، وصفة: حلاه... الوصف وصفك الشيء بحليته ونعته...".[٢]

يأخذ التعريف السابق بالحسبان البعد التداولي: الكشف والإيضاح. ومن هنا تأتي علاقته بالبلاغة. ويعني الكلام السابق أن كل ما دل على الصفات والهيئات مُدرجٌ في الوصف، يحمل معنى الإبانة والكشف من جهة، ومعنى الإخبار الذي يخصص الموصوف من جهة أخرى. ويمكن أن نمثل لتعريف الوصف بما يلي:

إخبار عن الصفات ← تدقيق في الصفات ← ارتباط بالحواس، أو بالمشاعر.

---

١ - انظر: - محمد نجيب العمامي، **في الوصف بين النظرية والنص السردي**.

- عبد الفتاح الحجمري، **الكحل والمرود- تحليل الوصف في الرواية العربية**. ولمزيد من التفصيل ينظر:

- J.-Michel Adam، **La description**، Q.S.J، PUF، Paris، 1993
- Philippe Hamon، **Du descriptif، Hachette**، Paris، 1993
- Francois Laplatine، **La description ethnoraphique**، Nathan، Paris، 1996
- Michel Riffaterre، **Essais de stilystique structurale**، Flammarion، Paris، 1971

٢ - ابن منظور، **لسان العرب**، مادة وصف.

وقد ارتبط الوصف بالمستوى الأدبي البلاغي. وهو الأمر الذي نجده لدى البلاغيين القدامى؛ إذ ربطوا الوصف بشكل التعبير، وبالنظام والترتيب في الكلام، فقد رأى قدامة بن جعفر[١] أن الوصف محسّن. ومن شروطه لديه أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة. يقول:[٢] "الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته".

يعني الكلام السابق أن الوصف قد عُدّ مقياساً من مقاييس الشعرية، وارتبط بحقيقة الموصوفات، لكنه حديث عن الصفة التي تتبع الموصوف، لا حديث عن أثر الوصف، ووظيفته في النص الأدبي: أي المحاكاة، والتمثيل بالحس من أجل أن يستحضر السامع الشيء، ووظيفته. فيرتبط الوصف بالأحوال والهيئات؛ أي بالصورة الخارجية، ويتحول الموصوف من شكل مادي إلى شكل فني له خصوصية لغوية.

كما أن الوصف – لدى قدامة – مركب، لا مفرد، فالمبدع المبرّز من أتى بأكثر المعاني للموصوف المركب وكان أميناً في النقل. فعلاقة الوصف بالموصوف علاقة مقاربة ومماثلة.

أما في العصر الحاضر فقد ربط إبراهيم فتحي -في معجمه- الوصفَ بالحواس قائلاً: إنه "شكل من أشكال القول، ينبئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه، ورائحته، وصوته، ومسلكه، وشعوره".[٣]

لقد أدرك النقاد المحدثون أن للوصف قيمتين: فنية، ونقدية، مع أنهم تأرجحوا بين نكران أهميته، ووظيفته في بناء النص الأدبي، والرضا عنهما. لكن الوصف ظلّ مستعلياً على مواقف النقاد، فلم يرتبط بجنس أدبي محدد، ولم ينظم سلفاً في شكل خاص، ولا يؤدي وظيفة واحدة في الخطاب، ولا يتجلى في شكل واحد. وقد تنوعت مواقف النقاد المحدثين من الوصف، وربما أمكن لنا الوقوف عند بعض من جهودهم في هذا المجال، بهدف تحليل الوصف في رسالة في الصيد لعبد الحميد الكاتب.

---

١ - **نقد الشعر**، ص ٦٢.

٢ - **المصدر نفسه**، ص ١٣٤.

٣ - **معجم المصطلحات الأدبية**، مادة وصف.

ب- نصّ الرسالة: منظر صيد لعبد الحميد الكاتب[١]

"أطال الله بقاء أمير المؤمنين مؤيداً بالعزّ، مخصوصاً بالكرامة، ممتّعاً بالنعمة، إنه لم يُلَقَّ أحدٌ من المقتنصين، ولا مُنحَ متطرِّفٌ من المتصيّدين، إلاّ دون مالقّانا الله به من اليُمن والبركة، ومنحنا من الظفر والسعادة في مسيرنا من كثرة الصيد، وحسن المقتنص، وتمكين الحاسة، وقرب الغاية، وسهولة المورد، وعموم القدورةِ[٢] إلاّ ماكان من محاولة الطلب، وشدّة النّصب[٣] لنافر الصيد، وقائد الطريدة[٤] التي أمعنّا في الطلب لها، وأعجزنا البُهْرُ[٥] عن اللحاق بها؛ لتفاوت سبقها، ومنقطع هربها، ومتفرّق سُبلها، ثمّ آلَ بنا ذلك إلى حسن الظفر، وتناول الأرب[٦] ونهاية الطرب.

وإني أخبر أمير المؤمنين أنا خرجنا إلى الصيد بأعدى[٧] الجوارح[٨]، وأثقف[٩] الضواري[١٠] وأكرمها أجناساً، وأعظمها أجساماً، وأحسنها ألواناً، وأحدّها أطرافاً، وأطولها أعضاء، قد ثُقّفتْ بحسن الأدب، وعُوّدَت شدّةَ الطّلب، وسَبَرَتْ[١١] أعلام[١٢] المواقف، وخبرَت المجاثمَ[١٣] مجبولةً على ما عُوِّدت، ومقصورةً على ما أُدِّبت، ومعنا من نفائس الخيل المخبورة[١٤] الفراهة[١٥] من الشهريَّة[١]الموصوفة بالنجابة، والجري، والصلابة.

---

١ - أبو الحسن علي الحسيني الندوي، **مختارات من أدب العرب**، ٢/٥٢وما بعده.

٢ - القدورة: القدرة

٣ - النَّصَب: العناء والتعب

٤ - الطريدة: ما يطارد من صيد ونحوه

٥ - البهر: انقطاع النَّفسَ من الإعياء

٦ - الأرب: الغاية والمقصد

٧ - أعدى: أكثراً عدواً وجرياً

٨ - الجوارح: ذات الصيد من الطير.

٩ - أثقف: أمهر وأحذق

١٠ - الضواري: الكلاب المتعودة للصيد والمولعة به

١١ - سبرت: اختبرت

١٢ - أعلام: جمع علَم، وهو الشيء الذي ينصب، فيهتدى به

١٣ - المجاثم: موضع جثوم الطير والحيوان ونحوهما بالأرض

١٤ - المخبورة: المعروفة عن تجربة واختبار

١٥ - الفراهة: النشاط في السير

فلم نزل بأخفض سير، وأثقف طلب وقد أمطرتنا السماءُ مطراً متداركاً[٢]، فربت منه الأرض، وزهر البقلُ، وسكنَ القتامُ[٣] من مُثار السنابك[٤]، ومتشبعات الأعاصير، مهلة أن سرنا غلوات[٥]ثم برزت الشمس طالعة، وانكشفت من السحابِ مسفرةً، فتلألأت الأشجارُ، وضحك النّوار[٦]وانجلت الأبصار، فلم نرَ منظراً أحسنَ حُسناً، ولا مرموقاً أشبهَ شكلاً، من ابتسِام نور الشمس عن اخضرار زهرة الرياض، والخيلُ تمرحُ بنا نشاطاً، وتجتذبنا أعنّتُها انبساطاً، ثم لم نلبث أن علتنا ضبابةٌ تقصُر طرفَ الناظرِ، وتخفي سُبلَ السلام، تغشانا تارةً، وتنكشف أخرى، ونحن بأرض دَمِثة[٧] التراب، أشِبة الأطراف[٨]مغدقة[٩]الفجاج، مملوءة صيداً، من الظباء والثعالب والأرانب، فأدّانا المسيُر إلى غابةٍ دونها مألفُ الصيد، ومجتمعُ الوحش، ونهايةُ الطلب، قد جاوزناها ونحن على سبيل الطلب ممعنون، وبكلّ حرّة[١٠] جَوْنة[١١] متفرقون، فرجع بنا العَوْدُ على البدء، وقد انجلت الضبابة، وامتدّ البصر، وأمكن النظر، فإذا نحن برَعْلَة[١٢] من ظباء، وخِلْفَة[١٣]آرام[١٤]يرتعن آنسات[١٥] وقد أحالتهنّ الضبابةُ عن شخصنا، وأذهلهنّ أنيقُ الرياض عن استماع حسّنا، فلم نَعُجْ[١٦] إلاّ والضواري لائحةُ لهنّ من بعد الغاية، ومنتهى نظر الشاخص، ثمّ مدّت الجوارحُ أجنحتها، واجتذبت

---

١ – الشهرية: البراذين، وهي الخيل التركية وخلافها العراب

٢ – المتدارك: المتعاقب

٣ – القتام: الغبار الأسود

٤ – السنابك: أطراف الحافر

٥ – الغلوات: جمع غلوة وهي مسافة تقدر برمية سهم

٦ – النوار: الزهر

٧ – دمثة التراب: لينة ذات رمل

٨ – أشبة الأطراف: فيها شجر ملتف

٩ – مغدقة: متسعة

١٠ – الحرة: الأرض ذات الحجارة السود

١١ – الجونة: السوداء

١٢ – الرعلة: الجماعة المتفرقة

١٣ – الخلفة: مايبقى أو يتبع

١٤ – الآرام: جمع رئم، وهو الظبي الأبيض

١٥ – آنسات: متبسطات غير مستوحشات

١٦ – نعوج: ننعطف ونميل

الضواري مقاودَها[١]فأمرت بإرسالها على الثقة بمحضرها، وسرعة الجوارح في طلبها، فمرّت تحفُّ حفيف[٢]الريح عند هبوبها تَسُفُّ[٣] الأرض سفّاً، كاشفةً عن آثارها، طالبةً لخيارها، حارشةً[٤] بأظفارها، قد مزّقتها تمزيق الريح الجرداء: فمن صائحٍ بها وناعر[٥]وهاتف بها وناعق[٦]يدعو الكلبَ باسمه، ويفدّيه بأبيه وأمّه. وخافقٍ[٧]يطلبه الرمح، وطامح[٨]يمنعه، وسانح قد عارضه بارح[٩] قد حيّرتنا الكثرة، وألهجتنا القدرة، حتى امتلأت أيدينا من صنوف الصيد، والله المنعم الوهّاب..

ثم ملنا –ياأمير المؤمنين– بهداية دليل قد أحكمتْه التجاربُ، وخبرَ أعلامَ المذانب، إلى غدير أفيح[١٠]وروضة خضِرةٍ، مستأجمة[١١] بتلاوين الشجر[١٢] ملتفّة بصنوف الخمر[١٣]مملوءة من أنواع الطير، لم يذكرهنَّ صائدٌ، ولا اقتنصهنّ قانص، فخفِقَ لها بطبول، وصُفر بنفير الحتف[١٤]فثار منها ماملأ الأفقَ كثرتُها، وراعت الجوارحَ خفقاتُ أجنحتها، ثمّ انبرت البزاةُ[١٥]لها صائدة، والصقور كاسرة، والشواهين ضاربة، يرفعن الطلب لها، ويخفضْنَ الظفر بها، حتى سئمنا من الذبح، وامتلأنا من النضيح[١٦]كأنا كتيبة[١٧] ظَفِرَت ببغيتها، وسريّة

١ – المقاود: ما تقاد به الدابة من حبل ونحوه

٢ – الحفيف: صوت الريح

٣ – تسفّ: تمرّ على وجه الأرض دانية منه

٤ – حارشة: خادشة

٥ – ناعر: مصّوت صائح

٦ – الناعق: المصوت بصوت أشبه بصوت الغراب

٧ – خافق: مضطرب

٨ – طامح: ناشز جامح

٩ – السانح: الآتي من اليمين، والبارح: الآتي من اليسار

١٠ – أفيح: واسع

١١ – مستأجمة: كثيرة الشجر

١٢ – تلاوين الشجر: صنوفها

١٣ – الخمر: الشجر

١٤ – الحتف: الموت

١٥ – البزاة: الطيور الجارحة، جمع البازي

١٦ – النضيح: العرق

١٧ – الكتيبة: القطعة من الجيش، وكذلك السرية

نُصِرت على عدوّها، وألحقت ضعيفها بقويّها، وغلبت محسنها بمسيئها، لا نملك أنفسنا مرحاً، ولا نستفيق من الجذل[١] بها فرحاً، بقية يومنا، والله المنعمُ الوهاب."

ج- الوصف في رسالة في الصيد

تعدّ الكتابة في ذاتها ذات بعد قصدي، سواء توسلت بالوصف أو بغيره؛ لذا لابد أن يجد خطابُها الخاص في الوصف فضاءً تتحرك فيه العناصر الدلالية.

وتتألف هذه الرحلة من مشهدين: يمثل المشهد الأول موجز الرحلة، ونتيجتها، ويمثل المشهد الثاني تفاصيلها. ونجد أن السكون يمثل مجالاً للوصف في المشهد الأول **"أطال الله بقاء أمير المؤمنين مؤيداً بالعز، مخصوصاً بالكرامة، ممتّعاً بالنعمة. إنه لم يُلقَّ أحد من المقتنصين، ولا مُنِح متطرّف من المتصيّدين... إلى قوله: حسن الظفر، وتناول الأرب، ونهاية الطرب"**.

فقد بدأ عبد الحميد بجمل اسمية يدعو فيها لأمير المؤمنين بالعز والكرامة، ثم انتقل إلى وصف الظفر والسعادة بسبب كثرة الصيد، وحسن المقتنص، وتمكين الحاسة، وقرب الغاية... إلى أن آل به ذلك إلى حسن الظفر، وتناول الأرب، ونهاية الطرب. وهو مشهد قصير قياساً إلى مشهد التفصيل في وصف الرحلة. فالحركة تمثل الخلفية التي ينشأ عليها الوصف في المشهد الثاني **" أخبر أمير المؤمنين، ثُقفت بحسن الأدب، وعُوِّدت شدة الطلب، علتنا ضبابة تقصر طرف الناظر، وتخفي سبل السلام... تسفّ الأرض سفاً كاشفة عن آثارها ...ثم مِلْنا...إلى غدير أفيح، وروضة خضرة...."** وهو أمر يدل على بعد نظر عبد الحميد الذي شعر أن السكون الطافح لا بد أن ينقلب إلى ضده، أي إلى حركة حتى يصل إلى الحد الذي يجب أن ينتهي إليه، فيتطلع إلى ما وراء السكون. وقد أمعن في وصفه، فطال أفق ترقب المتلقي الحركة الناجمة عن فعل الصيد. وبذلك قدّم رسالته على وفق هندسة أقامها على مشهدين، انتقل فيهما من السكون إلى الحركة. ففي المشهد الأول إطار زمكاني، وعلامات سكون في الحركة، وحركة في السكون.

يثير التركيز على وصف السكون والحركة اهتمام المتلقي. فليس المهم في الرسالة الإخبار عن الرحلة بل الوصف؛ لأنه المركز الذي تدور الرسالة حوله.

---

[١] - الجذل: الفرح

ويعد السكون والحركة بؤرة الوصف؛ إذ يشدان المتلقي إلى ما سيحدث بعد الجمل الساكنة من حركة. فلا حضور للخليفة إلا في مقدمة الرسالة، وقوله **"ثم مِلْنا يا أمير المؤمنين"** يبدو عنصراً من عناصر السكون. فقد ورد بوصفه أمير المؤمنين لا باسمه. ويتعين على ذلك أن الرسالة متعلقة بالخليفة من جهة الإخبار فقط " **وإني أخبر أمير المؤمنين**" حتى يمكن القول إن الخليفة عنصر ثانوي يأتي بعد الوصف في الرتبة، ويغدو سكوناً يضاف إلى السكون الموجود في الرسالة.

يريد المبدع في استقصائه الوصفي أن يكون الشخصية المحورية في الرسالة، فنراه ينتقل معتمداً على الحركة في الجزء الثاني الذي يبدأ بالفعل أخبر، فيتوازى المشهدان في الدلالة، وتتصارع الحركة والسكون في المشهد الثاني، وهي حركة مضطربة جداً؛ لذا أتت جملها قصيرة، أفلحت في زعزعة السكون، وكأن كل عبارة تمثل جولة صيد جديدة، وباجتماع هذه الجمل التي تطغى الحركة عليها يرتسم المشهد الوصفي، ويتصاعد إلى أن يبلغ نهاية الحركة، وعودة السكون في نهاية الرسالة " **لا نملك أنفسنا مرحاً، ولا نستفيق من الجذل بها فرحاً بقية يومنا، والله المنعم الوهاب**".

١- خطة الوصف

يوجه الواصِف كلامه إلى أمير المؤمنين، وهو الذي سيتلقى المعرفة الوصفية، فيظهر منتظراً ما سيخبره الواصف به. ولا تتدخل شخصيته في خطة الوصف، فهو لا يطلب المعرفة، بل تُقَدَّم له، لكنه يمتلك سمة دافعة للحدث المعرفي المولد للوصف، هي استيعاب الوصف، وحسن الاستماع.

أما الواصف فهو المختص بسلطة المعرفة، يقودها حسب ثقافته، ورغبته. وتبدو للواصف سلطة، فلا أحد يراجع كلامه، ولا أحد يستوقفه.

ويمكن القول إن الوصف في هذه الرسالة هو موضوع الكلام؛ لأنه استطاع أن يمتع المتلقي، ويثير لديه رغبة في ممارسة الصيد.

يخضع الوصف في هذه الرسالة لخطة مدروسة، فالبداية من صنع الواصف، وهي طُعم. فقد بدأ بمخاطبة أمير المؤمنين، والثناء عليه، وهو أمر لم يأت عبثاً، بل له وظيفة سيدرسها البحث لاحقاً. ويمكن أن نلاحظ أن الذاتية في الخطاب ملازمة لخطاب الواصف. فقد جرت العادة في النص الوصفي أن يكون منزلُ الوصف الأولُ هو البداية. لكن ثمة مراوغة من قبل المبدع؛ إذ يمكن أن نعد معلن بداية الوصف

الجمل الوصفية المخصوصة بالخليفة **"مؤيداً بالعز، مخصوصاً بالكرامة ممتعاً بالنعمة"**، ثم يبدأ الوصف من حيث يجب أن ينتهي بقوله **"إنه لم يُلَقَّ أحدٌ من المقتنصين، ولا منحَ متطرّفٌ من المتبصرين إلاّ دون ما لقّانا الله به من اليمن والبركة، ومنحنا من الظفر والسعادة في مسيرنا من كثرة الصيد، وحسن المقتنص، وتمكين الحاسة، وقرب الغاية، وسهولة المورد...إلى قوله: ونهاية الطرب"**

إن شخصية الواصف مندرجة في الخطة العامة للوصف التي ضبطها الواصف، فقد مهّد لوجهة نظره "Point of view" بالوصف بمقصد الإيهام بالواقع، فأثبت معلنات بداية[1] منها توجيه الحديث للخليفة، ووصف نتيجة الرحلة. ونجد هذه المعلنات معلنات بداية مراوغة؛ إذ يهيئ الواصف الخليفة؛ لتلقي ما حدث على ساحة الوصف، ثم يسترسل في وصفه، فيقدم ما رأت عيناه، وما سمعه. وهنالك وصفٌ لحال الفرائس. ونجد أن معلن بداية فكرة يكون معلن نهاية فكرة سابقة. فتتداخل الأفكار، ويمسك بعضها بيد بعض ما يعني أن الرسالة كلها مشهد واحد على تعدديته. وتعدده مرتبط بحركة الواصف المدرِك، وبتعدد زوايا الإدراك.

ويوجِد معلن البداية مع اسم العلم (أمير المؤمنين) عملية إدراك، ويكشف عن التلازم في وجهة نظر الوصف بين المكونين الإدراكي، والمعرفي. فالمخاطب مهيّأ لسماع تفاصيل الرحلة، ويملك الكفاءة اللغوية الضرورية للإدراك، ويأتي الراوي الذي يصف، فينتفي الفرق بين الراوي بوصفه متكلماً والشخصية بوصفها متلفظاً مباشراً؛ لأن المبدع إذا كان شخصية لا يُبَئِّر بل يبأّر. فالمبئّر يتكلم بضمير الغائب[2].

ينتقل الواصف إلى التفاصيل الصغيرة بعد الإجمال، فثمة عمليات وصفية وفّرت في المستوى الدلالي التتالي الموضوعاتي لكل مقطع، وهو تنام مخبَر عنه. فقد أحالت التفاصيل الوصفية الصغيرة، والأجزاء الصغيرة التجميعية إلى المرجع ذاته سواء تعلق الأمر بالموصوف الرئيس (الرحلة) أو الثانوي (التفاصيل الصغيرة) وهو أمر وفرته العمليات الوصفية على مستوى البناء.

إن ثمة موصوفاً رئيساً (الرحلة) وموصوفات ثانوية حُدِّدت مظاهرها. وتحديد المظاهر "عملية وصفية تتمثل في تفريع الموضوع، أو الموصوف إلى خاصياته وعناصره"[3].

---

[1] - للتفصيل في هذا المصطلح انظر: محمد نجيب العمامي، **تحليل الخطاب السردي**، ص٢٦.

[2] - **المرجع نفسه**، هامش ص٣٤.

[3] - محمد نجيب العمامي، **تحليل الخطاب السردي**، ص١١٩ نقلا عن:

Philippe Hamon، **Du descriptif**، **Hachette Livre**، Pavis،P.127،123.

وقد فُرّع الموصوف إلى عناصره، أو مكوناته؛ إذ عُيّن مكان الرحلة من غير أن يحدد تحديداً جغرافياً، وتفرع الوصف إلى وصف للطبيعة الساكنة والمتحركة، فكانت هناك علاقة أقامها الواصف بين الموصوفات، والزمان، والمكان عبر لغة شعرية. وتدعى هذه العملية الوصفية التعليق "Comment" [١] ثم يبدأ الواصف بترسيخ "Consolidation " موضوعه الأساس. وقد رسّخه؛ لأنه انطلق من الكل (في بداية الرسالة) إلى الأجزاء. فالكل يوصل إلى الأجزاء، والأجزاء تحيل على الكل. فالترسيخ "عملية وصفية تتمثل في افتتاح المقطع الوصفي بذكر مرجعه، أو موضوعه الرئيس"[٢]

ويمكن أن نجد أن مصطلح اللوحة ذو صلة بالوصف في هذه الرسالة، فهي تقع في منطقة وسطى بين السرد والوصف، وهي شكل من أشكال الوصف المبأر، تسهم في رسم " الإيقاع الداخلي للعمل، وتخلق علاقة معينة بين الأجزاء (الإيحاء بالتتالي أو بالقطع) ....وهي وحدة بنيوية لها استقلاليتها عما سبقها وما يليها، ووحدة مكانية لها حدود مكانية تضفي عليها استقلالاً عضوياً شأنها في ذلك شأن اللوحة في الرسم التي يكون لها إطارها الخاص"[٣] ويأخذ الممثلون في اللوحة وضعية سكون تذكر بلوحات، أو منحوتات معروفة، وتوحي بالموقف المعبر.

وثمة مصطلح جديد يماثل مصطلح اللوحة في النقد الغربي الحديث، هو وصف الأفعال، أو الوصف عن طريق الفعل، يندرج فيه إلى جانب وصف مظاهر الطبيعة وصف المعركة بين كلاب الصيد، والفريسة مثلاً "**فلم نعج إلا والضواري لائحة لهن من بعد الغاية، ومنتهى نظر الشاخص. ثم مدت الجوارح أجنحتها، واجتذبت الضواري مقاودها...فمرت تحفّ حفيف الريح عند هبوبها، تسفّ الأرض سفاً، كاشفة عن آثارها، طالبة لخيارها ...قد مزقتها تمزيق الريح الجرداء ...**"

يمكن أن نطلق على هذه اللوحة الوصف الممسرح، أو المسرّد؛ إذ يعتمد على المسانيد العقلية والبلاغية. ومن شأن هذه المسانيد أن تثبت الحياة في الشيء الموصوف، وتكسبه الحركة.

اللوحة في هذه الرسالة حافلة بالحركة خلاف التعريف السابق. ويمكن أن نعدَّ اللوحةَ، والمشهد في هذه الرسالة بناء داخلياً، لا خارجياً[٤]

١ - **المرجع السابق**، ص١٢٧-١٢٨

٢ - **المرجع السابق**، ص١١٦-١١٧

٣ - ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، ص١٤٤

٤ - للاستزادة انظر: جيفري ميرز، **اللوحة والرواية**، ص١٦١-١٦٥.

ثمة تشاكل بين اللوحة، والرسالة في الصيد. فالرسالة فن خطيّ يمثل تتبعاً آنياً للوصف. وتقدم اللوحة التجربة تقديماً مباشراً. وفي كلتا الحالين تغدو وظيفة الفنان جعلنا نرى مالا نعيه، وإيقاظ إيحاءات لدينا، ومعاني جديدة.

إذا نظرنا إلى المقطع الوصفي على أنه وحدة أسلوبية تتمتع باستقلالية، وقطعة قابلة للعزل، يمكن أن نرى في هذه الرسالة ثلاثة مقاطع وصفية: الأول من بداية الرسالة إلى " **ثم آل بنا ذلك إلى حسن الظفر، وتناول الأرب، ونهاية الطرب**" والثاني من " **وإني أخبر أمير المؤمنين أنا خرجنا إلى الصيد ... إلى قوله حتى امتلأت أيدينا من صنوف الصيد، والله المنعم الوهاب**" والمقطع الثالث يبدأ بـ " **ثم ملنا يا أمير المؤمنين بهداية دليل..... إلى نهاية الرسالة.**"

وقد امتد المقطع الوصفي الثاني بفضل ترسيخ الموصوف الرئيس (الرحلة)، والموصوفات الثانوية (الحيوان) وبناء على ذلك نجد أن تحديد المظاهر أهم عملية وصفية؛ فقد حدد الواصف موضوع وصفه، ثم حدد خاصياته، وعناصره، فبدا مبئراً للحيوان المصيد؛ لأنه نفذ إلى داخله، ووصف مشاعره. "**لم يذعرهن صائد "أي الطير" ولا اقتنصهن قانص، فخُفِقَ لها بطبول، وصُفر بنفير الحتف، فثار منها ما ملأ الأفق كثرتها، وراعت الجوارح خفقات أجنحتها** ..." وبذلك يكون الواصف أهم مكون لخطة الوصف. فقد أنبأ عن كل شيء، فمر وصفه بمرحلتي التعاقب والتداخل. ففي التعاقب انتقال من العام (في المقطع الأول) إلى الخاص في المقطعين التاليين. والواصف هو ذات الإدراك في الرسالة كلها، رؤيته خارجية في البداية، ثم تتحول إلى داخلية. وتدل كلية حضور الواصف على أن عمق منظوره لا حد له، وأن التبئير من الدرجة صفر، فالواصف يعرف كل شيء، وقد يتداخل بسائر الشخصيات، فيظهر راوياً عليماً لا مالك للحقيقة غيره.

٢- العمليات الوصفية

تتعدد العمليات الوصفية في هذه الرسالة محققة متعة التشويق الوصفي. فثمة وصف بسيط، ووصف معقد (تشجيري)، ووصف انتشاري.

أ- الوصف البسيط:

يعطى عادة بجملة وصفية قصيرة تشتمل على تراكيب وصفية صغرى؛ إذ "يمكن أن يحضر الوصف في شكل دليل مركب في شكل كلمة أو جملة أو متتالية من الجمل"[١]

---

[١] - عبد اللطيف محفوظ، **وظيفة الوصف في الرواية**، ص٦.

"ونحن بأرض دمثة التراب، أشبة الأطراف، مغدقة الفجاج، مملوءة صيداً..." ففي هذا الوصف البسيط تتعدد الصفات لموصوف واحد.

ب–الوصف المركب:

وهو الوصف الذي يعتمد على التفريع المعقد؛ إذ تتكثف داخل المقطع الوصفي أكثر من وحدة وصفية "descriptive unit" قابلة لأن تستقل في ذاتها بسبب اكتمال مكونات الوصف المتوافرة في تلك الوحدة الخاصة بها، والثاني هو بعد الصفات فيها عن موضوع الوصف المركزي الأول الذي كان سبباً لها[١]

يضحي العنصر المتولد عن موضوع الوصف موضوعاً وصفياً تتفرع منه عناصر، وصفات قابلة للتفرع، إذ ينزع الوصف نحو الشمولية؛ لأنه يمعن في تجزيء الصفات، ويصدر ذلك عن منطق لا اعتباطاً، ويضفي تشعب حركة الوصف حركة على الحدث الوصفي، لكن ذلك لا يعني انعدام رغبة الواصف في تنظيم وصفه. فحرصه على الإيهام بالواقع يدفعه إلى تعيين الصفات، وضبط العناصر؛ ليرسم صورة أشد ما يكون قربها للواقع. فالواصف لا ينقل الموصوفات، بل يعيد تشكيلها على وفق معرفته المرتبطة برؤيته. فلا يهم ما يراه بقدر ما يهم معرفته بما يراه، وكيف يجب أن يراه.

ج–الوصف الانتشاري:

إذا كان الوصف المركب منصباً على الموصوف شريطة أن يكون معقداً بفضل الانتقال من الموصوف إلى أجزائه فإن الوصف الانتشاري هو الذي يراكب الأشياء، والمشاهد، واللوحات بطريقة تسمح له بإعلان نفسه محوراً مهيمناً يخضع لمشيئته محور السرد.

ويمكن أن ننظر إلى الرسالة من بدايتها إلى نهايتها على أنها تراكب للمشاهد الوصفية، واللوحات التي سبق ذكرها. وبناء على ذلك يتعين أن الوصف طاغٍ على هذه الرسالة.

ومع أن الوصف يتشعب، وينتشر، وتتعدد الخاصيات، والعناصر، وعمليات التعليق والترسيخ، فإن مكوناته تظل مشدودة بعضها إلى بعض بفضل الموضوع الرئيس، فهو يوحدها، ويلم شتاتها، وهي تعود إليه. لكن هذه القدرة على التوحيد لا تلغي العملية المخالفة ضمن الوصف الانتشاري، وهي التجزئة. فالوصف يوحّد، ويجزّئ في الآن نفسه. فموضوع الوصف ما إن يظهر حتى يختفي، فتنوب عنه عناصره

[١] – نجوى القسنطيني الرياحي، **في نظرية الوصف الروائي**، ص٢٣٥.

الجزئية، وعلاقاته بغيره، عن طريق التشاكل"Isotopie" الدلالي، والانزياح، فيقيم علاقات مخصوصة بين الموصوفات داخل النص.

ولكن لا توجد في العملية الوصفية أشياء ثانوية، فالشيء الذي يبدو ثانوياً يأخذ حظه الكامل من الاهتمام الوصفي **"ثم لم نلبث أن علتنا ضبابة تُقصر طرف الناظر، وتخفي سُبُلَ السلام، تغشانا تارة، وتنكشف أخرى..."**

د- وظائف الوصف

١- الوظيفة الجماليّة

لا تعني الوظيفة التجميلية التزيين لهدف التزيين، بل تعني الوصف الموظَّف لعرض صورة عن مرحلة من مراحل الصيد، تعرّف المتلقي بمسميات الصيد، ومفرداته، وجمالياته، وقيمته في سلم القيم الاجتماعية في تلك المدة؛ إذ يتيح الوصف استحضار العصر بملابساته الثقافية، والمهنية **"ثم انبرت البزاة لها صائدة، والصقور كاسرة، والشواهين ضارية يرفعن الطلب لها، ويخفضن الظفر بها كأن كتيبة ظفرت ببغيتها، وسريّة نُصرت على عدوها..."** فلا يتوقف الوصف عند الاستحضار، بل يتعداه إلى التصوير.

٢- الوظيفة التصويرية:

نرى الواصف يباعد بين الموصوف والمرجع الواقعي متعمّداً، فيخلق باللغة مرجعاً جديداً فيه توظيف للبيان؛ ولذلك علاقة بالرابط الحجاجي، فلم يهدف الواصف من حجاجه إلى التأثير في الموصوف له فحسب، بل حاول استدراجه إلى فعل الوصف. فنقل الواصف جلّ أفكاره بطريقة تصويرية غير مباشرة، فنهض الوصف على التخييل.

ويغدو الإيهام بالواقع من الشروط الرئيسة للتأثير في المتلقي. ولا توهم الرسالة بالواقع بسبب مشاكلتها مرئيات تنتمي إليه فقط، بل توهم به؛ لأنها انتهت إلى الخليفة من منظور شاهد عيان. فمخاطبته تجعل الرسالة جديرة بالتصديق.

ويمكن أن ننظر إلى التوجيه الحجاجي في الوصف على أنه إيجابي؛ لأنه يجمّل صورة الصيد. فحين يكتسب الوصف وظيفة التصوير يكون عين المتلقي التي تبحر في فضاء النص " **فأدنانا**

المسير إلى غابة دونها مألف الصيد، ومجتمعُ الوحش، ونهايةُ الطلب ...وقد انجلت الضبابة، وامتد البصر، وأمكن النظر.."

تكسب هذه الوظيفة الوصف قيمته، وتشمل قسطاً من البلاغة، ويمتزج في هذه الوظيفة الشيء الموصوف، والمشاعر المصاحبة له، فيكتسب الوصف قيمته الدلالية في النسيج العام. ويمكن أن نرى في هذه الوظيفة روحاً تضفي حيوية على السرد؛ فمنذ الإطلالة الأولى للوصف يرسم الكاتب عالماً على وفق شروط الحراك البصري، ويأخذ الوصف طابع الحلم، وتؤدي المثيرات الحسية وظيفة وصول هذا الحلم إلى منتهاه، وينجم خصب وصفي عن التداعي الشعوري، ويسير الوصف بين خطين متوازيين: واقعية الحركة، وحالات النفس المنسجمة مع التوترات. وهو يضفي على الوصف طابعاً إشراقياً، فحضور الوصف المكثف داخل السياق يدل على مستوى شعوري يجهد في أن يصل إلى مستوى شعور الواصف بالحياة، وتصوير الموقف؛ ليضعه أمام المتلقي في مشهد حي.

٣- الوظيفة التفسيرية

إلى جانب التصوير يقف التفسير رافداً جديداً. فقد يتوقف التصوير في بعض المواضع، فيتولى التفسير إضفاء الحركة على الموصوف. لقد أراد المبدع أن يتبوأ فعل الصيد مكاناً فاعلاً لدى الخليفة، وهو أمر جعل التفسير أمراً متصلاً بالتصوير، وقائماً فيه. فكل تصوير تفسير في هذه الرسالة " **فلم نر منظراً أحسن حُسناً ولا مرموقاً أشبه شكلاً من ابتسام نور الشمس عن اخضرار زهرة الرياض، والخيل تمرح بنا نشاطاً، وتجتذبنا أعنتها انبساطاً**..." فلا يخفى ما تحمله الاستعارة من وظيفة تفسيرية يظهر فيها المنحى التأملي العشقي في الوصف. فقد تأمل في الطبيعة، فوصل إلى مرحلة التماهي بها، فتسامت بها شاعرية المشهد الوصفي. فكل ما في الطبيعة يرتد إلى الصائدين، ولا يتشتت.

إن ثنائية الانفصال والاتصال ذات بعد يمكن أن نراه صوفياً من جهة كونها حركة نحو التوحد. فقد انتقل الواصف إلى الفضاء الخارجي، وتماهى به، وتوحد معه، ومنه انتقل إلى فضاء الداخل: داخل الصائدين وهم جذلون بما يرون، ودواخل الحيوانات التي انتابها الذعر من

الوحوش والضواري. فيتشابك الحضور والغياب: الحضور الذي يشكله الوصف من تشكيلات الطبيعة الخارجية، وهو تجلٍّ لغائب يسعى الواصف إلى التوحد فيه توحداً صوفياً حافلاً بمعاني الخصب، والإشراق الروحي.

وظيفة التفسير تعليقات موجهة إلى المروي له؛ ليغريه بفعل الصيد. لم يعد مكان الصيد مكاناً عادياً بل موضوع هيام. فلم يعد مسكوناً بكل شيء في المكان بل إن المكان بما فيه أضحى امتداداً له، ويتصل به، وينفصل الآخر (الحيوانات المصيدة) عنه، فيأتي الوصف التفسيري واصفاً حركةَ القلق، وتنتج هذه الحركة، وهذا القلق من مكونات داخلية من الحدث، والشخوص، والزمان، والمكان "وهي مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة، والمحاورة، والشارحة، والمعلّقة.."[١]

٤- الوظيفة الفكرية

تتولى الوظيفة الفكرية كشف ما يخفى على الملاحظ العادي. والنص الأدبي متجذّر في الإيديولوجيا الخاصة بالمبدع. أما الوصف فهو حجة تقود التوجيه الحجاجي إلى استنتاج[٢] أراده المبدع لغرس بعض القيم المتعلقة بالصيد، فلا يتم التعرف إلى الموصوفات إلا من خلال المبدع، فهو الذي يرسم صورته الخاصة، وصورة متلقّي خطابه. وهذا الخطاب هو الذي يسمح باكتشاف قدرة المبدع على التوجه إلى مخاطبه بغية التأثير فيه، ويتيح في صورة البعد الحجاجي التعرف إلى آرائه في رحلة الصيد.

يمكن أن نجد صدى للجانب الفكري، والحجاج في الرؤيا. فقد أتى الوصف محملاً بما وراء الواقع، بالرؤيا. فهذا المتخيّل الملون الذي لا يتسع لفضاء اللون والحركة إلا عبر ذات الواصف يحول المشهد الوصفي إلى طاقة حركية، لونية، تثير المتلقي عبر مهرجان الألوان، وغنى الموصوفات، وتراسل الحواس، وهو ما يؤهله؛ ليرسم لوحته، ويشكلها تشكيلاً فنياً محملاً بالرؤيا. وتبرز شعرية الرؤيا وهي تمثل مظهر الخصب، والجمال المنتشر في كل ركن. فولادة سعادة من موتِ حياة تحيل إلى تبني موقف من الصيد في الغد. فالغد ولادة الحاضر، والولادة نفي الفناء،

---

١ - محمد عبد المطلب، **بلاغة السرد النسوي**، ص١٦.

٢ - انظر: محمد نجيب العمامي، **تحليل النص السردي**، القسم الثاني- البعد الحجاجي.

وفعل تجدد، فيكشف الواصف بالأفعال والأقوال جانباً مهماً من شخصيته وواقعه. فعلاقته بالمكان علاقة حب، وموقعه سعي في رحلة صيد هي دليل حياة بأوسع ما تكون. فالرحلة مصدر يفيد انفتاحاً دائماً على الحركة، والصيد فعل حركي مرتبط بالإنسان "**ثم برزت الشمس طالعة، وانكشفت من السحب مسفرة، فتلألأت الأشجار، وضحك النوار، وانجلت الأبصار ...فلم نلبث أن علتنا ضابة...**"

يحيل الوصف إلى وظيفة فكرية هي أهم وظيفة للراوي العليم الذي يكون مصدر المعرفة، وهو يحيل إلى دلالات مختلفة.

هـ- دلالات الوصف

١- دلالة المدح

حمل الوصف دلالة مدح أمير المؤمنين في بداية الرسالة، فأعلى من مكانته، وقيمته؛ لأنه يمثل مرتبة الشرف في المجتمع، ولأنه يراه خيرة الرجال، ويصّنف في مراتب الشرف والعزة، وليُظهر التفاف المسلمين حوله؛ لأنه أمير المؤمنين، وصاحب السيادة المستمدة من الإدارة القوية، والتأييد الإلهي "**مؤيداً بالعزّ، مخصوصاً بالكرامة، ممتعاً بالنعمة** ".

٢- الدلالة السياسية

وهي ناجمة عن الدلالة الأولى، وحاملة دلالة سياسية خفية أراد منها أن يظهر قدرة الخليفة على إحلال الأمن. ولولا ذلك لما استمتع برحلة الصيد، ولما كان من مسوّغ لاستطراده في وصف الرحلة. فثمة مرجعية سياسية ليست بمعزل عن الوصف والمدح، فقد وصف جمال الطبيعة، وتوسع في وصف رحلته؛ ليقول إن ثمة استقراراً سياسياً.

٣- الدلالة الدعائية

يعدُّ الاستطراد في الوصف سبيلاً إلى الانفراج، وإبعاد الهم، والحزن، ورفع الكآبة.

٤- الدلالة الإيحائية:

تحمل هذه الدلالة بعداً ذاتياً من ملامح الشعرية في الوصف، فتتكاثف الانزياحات الدلالية، وتأخذ اللغة بعداً غنائياً حيناً، ودرامياً حينا آخر. وكان للوصف هذه الدلالة من جمالية الموصوفات وفنيتها. فإذا كان لهذه الدلالة بعد ذاتي فكيف تجلت ذاتية الواصف؟

و–ذاتية الوصف

يعبر الواصف عن حجم معارفه بالحواس، والبصر أولاً. فهو عين مستكشفة، وأذن صاغية. فاستكشف المكان بشخصياته الفاعلة في السرد؛ لذا أتت الرؤية ملتصقة به، مشبعة بذاتيته، تصاحب الرؤية الخارجية رؤيةٌ ذاتية داخلية (مشاعر الموصوف) فقد نفذ إلى عوالم الموصوفات معتمداً على علامات خارجية. وهو يستند في وجهة نظره إلى ضمير الـ"نحن". فثمة ذات مدركة واحدة تقدم إدراكها بصيغة الجمع. وبسطُ وجهة نظره بالوصف دليلٌ على ذاتيته، ودليل على أن ماقدم ليس الواقع بل وهم الواقع عن طريق المحاكاة.

تتحمل الذات الواصفة مهمة تشكيل المعرفة، وإنتاجها. وتسرد لأمير المؤمنين الذي أضحى مسروداً له من غير أن يدخل في لعبة السرد. ونجد أن ذاتية الواصف تحدث تواؤماً بين الوظيفة الإخبارية الأصلية لها، والبعد الوظيفي ضمن رسالة يتجاور فيها الخبر والقصة. "ومن طبيعة السرد أن يأخذ مساره النصي على نحو أفقي تنمو فيه الأحداث، وتتطور، وتتحرك فيه الشخوص حركة أفقية مسايرة للسرد لكنها قد تسايره، فتتغير حركتها؛ لتأخذ شكلاً أفقياً. وهنا يتعقد السرد، وتتولد دراميته.."[١]

يعني هذا الكلام أن الواصف حين يعبر عن معرفته بالشيء يقدم ثنائية ماتراه العين، وماتريه للآخرين، وهي فكرة تحيل إلى الانتقال من الرؤية المجردة إلى الرؤية المشحونة بدلالات، وعلامات. ونظرة الواصف هي الفاتح الأكبر للوصف في هذه الرسالة. وهي نظرة تصدر عن الذكرى؛ إذ يعود إلى ماضي الصفات عودة محكومة بغايات تجعل الشخصية الواصفة تركز انتباهها على أمور محددة دون سواها.

يبدو الواصف نازعاً إلى التخفي، لكن تظاهره بالموضوعية، وتعاليقه المباشرة أظهرت البعد الحجاجي لوجهة نظره.

---

١ - محمد عبد المطلب، **بلاغة السرد**، ص١١٢.

ويحضر الواصف –إذن- جماعياً، لا ذاتياً، وهو لا يغيب بل يخفى؛ لأن الغياب المطلق مستحيل. فقد طمح إلى محاكاة الواقع؛ لذلك تخفى تحت ضمير الـ"نحن". لكن بصماته تشهد عليه، وتحيل إليه مثل ضمير السرد، والعلم بما يصف، والصور المسخرة لإقناع المتلقي بها.

وكما هو شأن الذات الساردة في الخطاب السردي ثمة ذات واصفة في الخطاب الوصفي "descriptive discourse"، تهدف إلى التأثير في المتلقي. وهي عند بارت[١] الذات التي تنسب إليها الجمل الخالية من الأقوال المباشرة. فالذات الواصفة ذات تنسب إليها إدراكات، وأفكار، وأحكام قيمة. يمكن التعرف إلى هذه الذات من الأفعال الدالة على عملية الإدراك "**برزت الشمس طالعة.. تلألأت الأشجار.. ضحك النوار، وانجلت الأبصار ..**" فثمة مدركات بصرية مثلت وجهة نظر، والمتلفظ هو الواصف لا بوصفه متكلماً يسرد حدثاً، بل بوصفه مبئراً للوصف، فتغيب أية شخصية يمكن أن تسند إليها وجهة النظر.

وتتضافر عبارات الامّحاء التلفظي، امحاء الذات المتكلمة؛ لتؤكد موضوعية الواصف، وحياده؛ ليولد ثقة المروي له بمماثلة الوصف مرجعَه الواقعي، ولكن الحديث عن الموضوعية يعني تقليص أمارات الذاتية. وأهم هدف هو التأثير في الذات المتلقية، وحملها على تبني موقفها. فالوصف والحجة متلازمان، يظهران ذاتية الواصف، ويحملان على تبني وجهة نظره.

فصورة الحيوان الذي أضحى فريسة لا تثير الشفقة بقدر ما تهدف إلى إثارة إعجاب المروي له، فحرك مشاعره بالصورة بالوصف الموضوعي ظاهرياً، والذاتي ضمنياً

النتيجة:

بينت هذه الدراسة أهمية النظام اللغوي في صياغة الوصف، وبنائه؛ إذ يتعدى كونه مجرد تسمية للموصوفات. كما بينت أهمية النظم المعرفية والدلالية في بنائه، وترتيبه. وأهمية العبارة الوصفية التي تندمج مع غيرها؛ لتشكل خطاباً وصفياً له بنية قارّة في النص الأدبي. ويمكن أن نسجل النتائج التالية:

- ظهر الخطاب الوصفي متلازماً مع الخطاب الحجاجي، وهو طريقة لجعل المتلقي يتبنى أطروحة ما، معتمداً على حجج معينة.

---

١ - محمد نجيب العمامي، **الذات الواصفة في مقدمة خان الخليلي**، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الذات في الخطاب، جامعة سوسة، ٢٠١٠، ص٣.

– ثمة تكثيف وصفي في الرسالة يلائم الخطاب الإعلامي الرسالي، وهو تكثيف أجناسي؛ لأن جنس الرسالة يقتضيه.

– الخطاب الوصفي هو خطاب معرفة، لا خطاب رؤية بصرية. وقد أتى مشبعاً بذاتية الواصف على الرغم من تستره بضمير الجماعة، ولا يقتصر الواصف على الرؤية البصرية، بل يتعداها إلى الحواس الأخر؛ لأنه تشكيل فني، علاقته بوهم الواقع، وأساسه الرؤية البصرية. وتأتي الحواس الأخر رديفاً له. وبما أنه خطاب معرفة تأتي أهميته من الجانب المعرفي الإخباري لا الفني الجمالي فقط. فالوصف يخبر بطريقة مجازية، فيجمع بين الجمال في التعبير، والإخبار..

– تحيل العمليات الوصفية وما ينجر عنها من توحيد، وتشظية، وتراتب إلى الواصف، وفعله. فليست رؤيته إدراكات خالصة بل هي مزيج من الإدراكات، والأفكار التي تحتاج إلى تأويل.

– في الرسالة خطة وصفية منطقية لها علاقة بتشكيل البنية الوصفية، وتنظيم مراحلها؛ إذ يضيق الوصف في المقطع الأول، ويتسع في المقطعين الآتيين.

– لا يخضع الموصوف لقوانين الكتابة الاجتماعية، بل لقوانين الكتابة الوصفية، فلا مرجع له سوى الخطاب الوصفي وحده...فالوصف في النقد الحديث حدث يملك شخصية مائزة قادرة على إبراز رؤية الواصف، ورؤياه تجاه مجتمعه.

قائمة المصادر والمراجع:

أ) المصادر والمراجع العربية:

١) الإصطخري، **المسالك والممالك**: طبعة ليدن، د.ت.

٢) –إلياس، ماري، وقصاب حسن، حنان، **المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، د.ت.

٣) الثعالبي: **يتيمة الدهر**، مصر: طبعة الصاوي، د.ت.

٤) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مصر، القاهرة، ١٩٤٨.

٥) –الحجمري، عبد الفتاح، **الكحل والمرود– تحليل الوصف في الرواية العربية**. ط١، المغرب: دار الحرف، ٢٠٠٨.

٦) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق: د. إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ١٩٩٤.

٧) ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، شرحه وضبطه وصححه أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، بيروت: دار الكاتب العربي، ١٩٨٣.

٨) عبد المطلب، محمد، **بلاغة السرد النسوي**. ط١، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ٢٠٠٧.

٩) العمامي، محمد نجيب، **تحليل الخطاب السردي**، *وجهة النظر والبعد الحجاجي*. ط١، تونس: كلية الآداب والفنون الإنسانية بمنوبة، وحدة الدراسات السردية ومسكيلياني للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

١٠) العمامي، محمد نجيب، **الذات الواصفة في مقدمة خان الخليلي**، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الذات في الخطاب، تونس: جامعة سوسة، ٢٠١٠م.

١١) العمامي، محمد نجيب، **في الوصف بين النظرية والنص السردي**، تونس: دار محمد علي الحامي، ٢٠٠٥ م.

١٢) فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، مصر: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦

١٣) الرياحي، نجوى القسنطيني، **في نظرية الوصف الروائي**. ط١، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٨

١٤) ابن منظور، **لسان العرب**. ط١، بيروت: دار صادر، ١٩٩٤ م.

١٥) ميرز، جيفري، **اللوحة والرواية**، ترجمة مي مظفر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٤م.

١٦) الندوي، أبو الحسن علي الحسيني، **مختارات من أدب العرب**. ط٢، بيروت: دار الشروق، ١٩٧٨

ب) المراجع الفرنسيّة:

17) Adam، J.-Michel La description، Q.S.J، PUF، Paris، 1993

18) Hamon، Philippe، Du descriptif، Hachette، Paris، 1993

19) Laplatine، Francois، La description ethnoraphique، Nathan، Paris، 1996.

20) Riffaterre، Michel، Essais de stilystique structurale، Flammarion، Paris، 1971.

ج) المراجع الإنكليزية:

21) Al-Estakhari, roads and kingdoms: Leeden print-

24) Elias, Dr. Mary and Kassab Hasan, Dr. Hanan, the theatrical dictionary (theatrical concepts and expressions and presentation arts), Lebanon: Lebanon library, DT

مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة،

السنة العاشرة، العدد التاسع والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٨هـ. ش/٢٠١٩م

صص ١٣٧- ١٦٠ DOI:10.22075/lasem.2019.16687.1149

تطوّر الهويّة اليهوديّة في شعر «حاييم نحمان بياليك» و«محمود درويش» دراسة مقارنة

كريم كشاورزي* ومحمد علي سلماني مروست**

الملخّص

تستند الهويّة اليهوديّة إلى التراث الديني، والتاريخي، والثقافي اليهودي وما به من التعابير والصور التي تدلّ على اهتمام الشاعر لتسجيل الأحداث والموازين التوراتيّة. تعتمد هذه الدّراسة على المنهج التطبيقي-التحليلي ومهمتها الرّئيسة الكشف عن مفهوم الهويّة اليهوديّة ومقوّماتها في شعر "حاييم نحمان بياليك" و "محمود درويش" حيث خطا بياليك (١٩٣٤-١٨٧٣) خطواتٍ كثيرةً في تحوّل الشعر اليهودي حيث وظّف الأساطير والمواريث القوميّة والدينيّة اليهوديّة في خدمة الفلسفة الصهيونيّة وتركيز المفاهيم الانطوائيّة، والوطن، والدولة واللادينيّة. أمّا محمود درويش (٢٠٠٨-١٩٤١) فيعطي الهويّة اليهوديّة بعداً عربيّاً في سبيل المقارنة بما فيها من قضيّة التشرّد، والاستعطاف، والاستدعاء، والصبر والاستعانة فالأنبياء اليهود لم يكونوا عند الشاعر إلّا منجين وأبطالاً يخلّصونهم من العدوان الصهيوني.

كشفت هذه الدراسة عن ميزات الهويّة اليهوديّة في شعر بياليك ودرويش، حيث إنّ بياليك لم يستعمل الهويّة اليهوديّة في سبيل الأهداف التبشيريّة، والتعليميّة، والإبداع الشعري، بل صارت وسيلة لتوطيد مضامين "الشتات" و"التراث" والاضطهاد" على سبيل المقارنة بين الماضي اليهودي وحوادثهم المؤلمة الرّاهنة كالجيتو(الحيّ المقصور) والتشرّد اليهوديّ، ولكن تختلف ميزات الهوية اليهوديّة في شعر درويش؛ لأنّه يوظّف "قصة هاجر"، و"إسماعيل"، و"أيوب" و"حبقوق" توظيفاً فنيّاً، للإشارة إلى الاحتلال الصهيوني في أرض فلسطين ومفاهيم القتل والحرب وأيضاً الابتعاد بين اليهوديّة الدينيّة والصهيونيّة المتطرّفة القوميّة.

كلمات مفتاحيّة: محمود درويش، نحمان بياليك، الهويّة اليهوديّة، الشعر العربي المعاصر، الشعر اليهودي.

---

*- طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد، إيران. kkeshavarzi222@gmail.com

** - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة يزد، إيران. (الكاتب المسؤول) salmani_m@yazd.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٧/٠٩/٢٠هـ.ش= ٢٠١٨/١٢/١١م تاريخ القبول: ١٣٩٨/١١/٠٢ هـ.ش= ٢٠٢٠/٠١/٢٢م.

مقدّمة:

يتعلّق تطوّر الهويّة بالقضايا الاجتماعيّة، والسياسيّة، والثقافيّة، والأدبيّة؛؛ لأنّ الهويّة تتغيّر ميزاتها من أجل عوامل: كالحريّة، والبيئة الجغرافيّة التي تتطابق مع التجربة الشعوريّة والنفسيّة للإنسان، ومن ثمّ يستلزم وجود هويّة ما تتعلق بحريّة الإنسان أو الأديب في مجتمعه، فإن غابت الحريّة تنتاب الشخص مشاكل نفسيّة كالاغتراب، والعزلة، والوحدة. فأمّا الهويّة الأدبيّة فتعنى بقضايا الشكل والمضمون فلا تنفصل عن معرفة رؤية الشاعر وتجربته الأدبيّة التي يواجهها الأديب على أساس بيئته، ومواريثه القوميّة كالتاريخ، واللغة، والوطن.

تتمثّل الهويّة اليهوديّة في مجموعة من المؤثرات الثابتة، والأبعاد القوميّة، والوطنيّة فهي تقع في المعتقدات الدينيّة، والتاريخيّة والثقافيّة التي تنبع من الأساطير والقصص في الشعر اليهودي، حيث يبيّن اهتمام الأديب بتبيين اليهودي الجيّد، فإنّها تختلف مرتكزاتها عن اليهودي الديني وقد يبنى على أساس الدين اليهودي الخالص. ترتبط قضيّة الهويّة اليهوديّة بالتراث، حيث يبعث بها الشاعر الروح الجديدة فيصل الماضي وأحداثه المنصرمة بالحاضر وقد يجعله متّصلاً بالجذور التاريخيّة، الدينيّة والثقافيّة. تبلوّرت جذور الهويّة اليهوديّة وموازينها بنسبة حضور اليهود في البلدان المختلفة، وقد توجد مظاهرها في الشعر العربي واليهودي آنذاك للدلالة على علاقة اجتماعيّة وأدبيّة بين اليهود والعرب عبر التاريخ.

عند دراسة الشعر العربي، يواجهنا توظيف الهويّة اليهودية كأسماء الأنبياء وقصصهم وطقوس اليهود في ظلّ أشعار العرب للإشارة إلى الاستيطان اليهودي في بلادهم وتبيان مدى علاقة العرب باليهود وتوصيف شخصيتهم الاجتماعيّة، والأدبيّة والثقافيّة، فإنّهم يوردون الهويّة اليهوديّة في أشعارهم للإشارة إلى تجسيد طقوسهم والوقائع قد حدثت بين اليهود والمسلمين عبر التاريخ. أمّا في العصر الحديث فقد تطوّرت الهويّة اليهوديّة في الشعر العربي عامّةً ودرويش خاصّةً، حيث يضفي عليها الشاعر بعداً عربيّاً في سبيل المقارنة بين التراث اليهودي القديم والشعب الفلسطيني الرّاهن، حيث صارت تجسيداً حيّاً لمفاهيم التشرّد، والاستعطاف، والاستعانة وفقدان الحريّة، فدرويش يستوحي من التاريخ العبراني، حيث يكون متفاعلاً ومنفعلاً مع واقعه الرّاهن والماضي اليهودي.

إذا دقّقنا النظر في الشعر اليهودي لا نلتقط أدباً كهذا الأدب الذي تغيّرت هويته الشعريّة عبر الأزمنة؛

حتى ليبدو أنّ الآداب الأخرى كالعربيّة أو الإنجيليزيّة أو الألمانيّة تنتمي إلى جنس بشري بعينه وإلى وطن بعينه أو بيئة بعينها. تتشكّل ميزات الأدب اليهودي الرّئيسة بواسطة المؤثّرات الأجنبيّة؛ لأنّ تشرّد اليهود في البلدان المختلفة في الشرق والغرب لم يسمح للشعراء اليهودي بتوطيد أشعارهم القديمة وتوسيعها والحركة نحو التجدّد والإبداع،، حيث يرى أنّ الشعر اليهودي في غضون استقراره في البلاد العربيّة كان متميّزاً بالهويّة الشعريّة العربيّة شكلاً ومضموناً وأيضاً الحركة الانعزاليّة دون أن يكترث الشعراء اليهود بموازين العهد القديم وتعاليم التوراة والتلمود وأيضاً اللغة العبريّة. لا ريبَ أنّ الاستيطان اليهود في الأندلس وتمتّعهم فيها بالحريّة الاجتماعيّة والدينيّة والثقافيّة هيّأ لهم ازدهاراً أدبياً، حيث بدأ شعراؤهم بإدخال الهويّة الجديدة في نتاجاتهم الأدبيّة بواسطة لغتهم ووصفوا بحور الشعر العبري على أساس الشعر العربي، وأيضاً ازدهر الشعر اليهودي القديم على أساس الشعر العربي شكلاً ومضموناً.

تأثّر اليهود بعد هجرتهم من الأندلس إلى أوروبا، وأعني يهود روسيا، بالتطوّر العقلي فجدّدوا مقوّمات هويتهم وفتحوا أبواب أشعارهم للثقافة الأوروبيّة بديلاً عن الثقافة الشرقيّة؛ فلذا تطوّرت الهويّة اليهوديّة في الشعر الحديث تطوّراً ملحوظاً، واعتمدت على الصبغة الصهيونيّة القوميّة التي تختلف عن الدين اليهودي وأحكامه التوراتيّة. تنوّعت شخصيّات وقصص توراتيّة في شعر بياليك لتجديد القوميّة اليهوديّة وإخراجها عن الرؤيّة الدينيّة،؛ لأنّه يستفيد من الموروث التوراتي بصيغ جديدة تخدم الأطماع الصهيونيّة وفقاً لرؤيّة الشاعر على أساس الوقائع الرّاهنة بما يُوصف بالظاهرة الانطوائيّة والعنصريّة والعلمانيّة والرفض والاحتجاج.

تتطرّق **هذه الدراسة إلى توصيف الإطار النظري** لتطوّر الهويّة اليهوديّة في شعر "درويش" و"بياليك"؛ فهذه الهويّة ترشدنا إلى النقاط الهامّة التي تتحدّد في مجال النقد، والمتغيّرات التاريخيّة، والدينيّة، والأوضاع الاجتماعيّة لهذين الشاعرين وأيضاً إلى مدى تعلّقهما بالتراث اليهودي واندماجهما به وتوظيفه في مسايرة القضايا الحديثة. تكشف الهويّة اليهوديّة عن الصورة الجديدة للعرب واليهود من حيث مفاهيم العودة إلى الأرض والانتماء القومي والحركة نحو التمرّد والرفض والمقاومة. في هذا الصدد، بادر الشعراء اليهود الجُدَد إلى تطوير الهويّة اليهوديّة من جهتين: الجهة الأُولى– إزالة الهويّة الشعريّة العربيّة وميزاتها الشرقيّة من الشعر اليهودي الحديث. والجهة الثانيّة– توطيد مضامين الآيديولوجيّة الصهيونيّة في الشعر اليهودي، حيث رسخت هذه القضايا في شعر بياليك الذي لم يألُ جهداً في سبيل تثبيت الهويّة القوميّة،

والتطرّف الصهيوني في الشعر اليهودي الحديث. وقد ازداد وصف مظاهر الهويّة اليهوديّة في شعر درويش، إذ أعطاه الشاعر توظيفاً فنيّاً للإشارة إلى ارتباطه بقضيّة فلسطين.

قد حاول الباحث من خلال هذه الدراسة الإجابة على سؤالين:١- ما هي أهمّ تجليّات القصص والطقوس والمواريث التاريخيّة اليهوديّة وخصائصها المعنويّة في شعر بياليك ودرويش؟ ٢- ما هي أهم افتراقات استخدام الهويّة اليهوديّة في شعر بياليك ودرويش؟

وفي **خلفيّة** استخدام الهويّة اليهوديّة في الشعر اليهودي، لعبت دراسات أدبيّة للكُتّاب العرب دوراً هاماً للكشف عن مناهج الشعر اليهودي ومراحله في البلاد العربيّة والغربيّة. منها:

– حسن العزام تيسير، في مقالة عنوانها «**قيم وأخلاق توراتيّة في ظاهر نشيد الإنشاد**[١] **وباطنه أثّرت في حياة الأدب العبري الحديث**» (٢٠٠٩م) تطرّق الدّارس فيها إلى أنماط النصوص الأدبيّة في "نشيد الإنشاد" للكشف عن الجمال الشعري والعواطف الإنسانيّة فيه؛ إذ بيّن أنّ "نشيد الإنشاد" ينتمي إلى المادّة الدينيّة والرمزيّة والتناصيّة في الشعر اليهودي الحديث.

– فضل بن العمّار العمّاري في مقالة «**العلاقة الأدبيّة بين العرب واليهود**» (٢٠٠٢م) بحث عن السرقات الشعريّة لشعراء اليهود في العصر الوسيط مشيراً إلى أنّ الأدب اليهودي الحديث يعتبر مقلّدا للتيارات الأوروبيّة، حيث ينادي بالنزعات القوميّة والانطوائيّة.

– فائزة عبد الأمير نايف الهديب، في مقالة «**الثقافة العربيّة في الأدب العبري الوسيط**» (٢٠١٦م) تشير إلى أنّ اليهود في العصر الوسيط بنوا ثقافتهم على الثقافة العربيّة وقلّدوا الشعراء العرب في الإنتاج الشعري شكلاً ومضموناً. أمّا أهمّ الدراسات التي تناولت توظيف التراث اليهودي في الشعر العربي الحديث، خاصةً درويش فهي تقع تحت البحوث التاليّة:

– عُمَر أحمد الربيحات في كتاب «**الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**» (٢٠٠٦م)، فهو بحث عن الرّموز والأقنعة التوراتيّة في شعر درويش ثمّ صبّ جلّ اهتمامه على رموز المكان التوراتيّة، حيث قسمّها إلى رموز القوة والضعف، ولم يُعِر اهتماماً لقضيّة تطوّر الهويّة اليهوديّة في شعر درويش وتحليلها تطبيقيّاً في أشعار بياليك للإشارة إلى افتراقها ومدى مرتكزاتها القوميّة والدينيّة.

[١].هوسِفر قصيرٌ يتألّف من ثمانية إصحاحات وهو عبارةٌ عن مجموعات شعريّة نسبت إلى سليمان النبي.

-محمّد فؤاد سلطان في مقالة عنوانها «**الرموز التاريخيّة والدينيّة في شعر محمود درويش**» (٢٠٠٩) فهو يتناول التناص الديني والتاريخي في شعر درويش فيستمدّ مادة دراسته من الرموز القرآنيّة والمسيحيّة واليهوديّة للتوجّه إلى مدى توفيق الشاعر في توظيف هذه الرموز.

– رخشنده نيا، سيّدة أكرم وآخرون في مقالة بعنوان «**قناع يوسف (ع) في الشعر الفلسطيني**» (٢٠١٣) عالجوا رموز قصّة "يوسف" في شعر "سميح القاسم" و"محمود درويش" مبيّنين أنّ أكثر مظاهرها في شعر سميح القاسم تدلّ على عودة الشعب الفلسطيني إلى وطنه ولكن درويش يوظّفها رمزاً شخصيّاً متحدّثاً عن معاناته تجاه العرب وما يعتريه في حاضره من مشاعر اليأس والقنوط.

-عُقبة فالح عبد الهادي طه في رسالة «**الاستعارات الكُبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش**» (٢٠١٤) يشير إلى أشكال الرموز الدينيّة في شعر درويش كالرموز المسيحيّة، والتوراتيّة والقرآنيّة، وربّما حاول الباحث أن يتعاطى مع قصص التوراة والأنبياء اليهود للإشارة إلى أهمّ دلالاتها في مضمار النص الشعري كقصّة "موسى"، و"عيسى"، و"هارون" وغيرهم.

لقد سعينا في هذه الدراسة سعياً حثيثاً للابتعاد عن التكرار، حيث يندرج البحث تحت إطار المقارنة بين الشاعرين، درويش وبياليك، من حيث حدود الفاصلة الدلاليّة للهويّة اليهوديّة في أشعارهما على أساس المضمون والدلالة الشعريّة.

١ – الهوية اليهوديّة وماهيتها في الشعر العربي والعبري:

الهويّة الشعريّة لا تتغيّر إلّا بواسطة تحوّل ماهيّة الأدب، حيث ينحرف الأدب عن مجراه الحقيقي فيسير نحو شتّى المضامين والأشكال التي تغاير ماهيّته السابقة. تمتاز الهويّة اليهوديّة بالتطوّر الشكلي والمضموني الذي يضمّ المضامين الدينيّة والدنيويّة ويهتمّ بالآيديولوجيّة الفكريّة والوظائف التبشريّة ولا تعنى بالوظائف الجماليّة كالإيقاع، والبناء اللغوي الذي يقع تحت إطار «أنّ الشعر العبري القديم لا يفرق بين النثر والشعر؛ لأنّ جُلّ اهتمام الأديب ينحصر على المضمون وانفعالاته وأحاسيسه التي تتبلور في الشعر أو النثر»[١]. تجدّدت الهويّة اليهوديّة في البلاد العربيّة وواجهت نوعاً من الانحطاط، حيث لا نجد عند شعرائهم

[١]. انظر: علي مطاوع، **الشعر في العهد القديم– الأغراض والسمات الفنيّة**، ص ٥.

القصائد الشعريّة التي تختّص بحضورهم هناك؛ بل يتضمّن العصر الجاهلي وصدر الإسلام والأموي والعباسي "الهويّة العربيّة"، ذلك أنّ شعراء اليهود لم يتشدّدوا في ديانتهم اليهوديّة ولا تنفصل هويتهم الشعريّة شكلاً ومضموناً عن أسلوب الشعراء العرب آنذاك. يقول"جواد علي":«لا نجد في أشعار اليهود أثراً كثيراً للهويّة اليهوديّة وشيئاً من قصص التوارة أو التلمود أو شيئاً له صلة بالعقيدة اليهودية»[١]. فقد حظي اليهود بالحريّة في المجالات الاجتماعية والأدبية ولديهم علاقةٌ حسنةٌ مع العرب في الأندلس، حيث ازدهر الشعر اليهودي أدبياً وامتاز بالتجدّد على أساس الشعر العربي وهويّته القديمة، «حيث إنّ اليهود قد تعلّموا اللغة العربيّة وقواعدها وقوّموا بها ألسنتهم وأذواقهم»[٢]. اللافت أنّ الشعراء اليهود في الأندلس قد تأثّروا بالهويّة الدينيّة اليهوديّة ونقلوها إلى مستوى لم يعرفه القدماء، واتّخذوا الشعر العبري رمزاً لهويتهم بما فيه من العرق الديني اليهودي دون العنصريّة والانطوائيّة والقوميّة الشوفينية. تطوّرت الهويّة اليهوديّة في الشعر اليهودي الحديث عامّةً وشعر بياليك خاصّةً، وذلك بواسطة إثارة النزعة الصهيونيّة، حيث تحوّلت الهويّة اليهوديّة من هويّة عربيّة – يهوديّة إلى هويّة غربيّة – صهيونيّة لا تهتمّ بالأدب إلّا في إطار خدمة السياسة الصهيونيّة ومقوّماتها في الانطوائيّة والتطرّف والقوميّة. فقد أحبّ بياليك «الماضي اليهودي حبّاً رومانتيكياً وسعى للحفاظ على التراث اليهودي لكي يضعه في خدمة الإحياء القومي الصهيوني»[٣]، وفي مجال آخر أدّى حضور اليهود في البلاد العربيّة وتعاملهم مع العرب إلى أن يقوم العرب بوصف طقوس وسلوكياتهم، حيث بادر الشعراء القدماء كالأعشى والأخطل وأبو نواس إلى وصف الخمرة والسفن والأبنيّة اليهودية وتفرّغ بعضهم لوصف الأنبياء اليهود كيوسف وسليمان وموسى عليهم السلام وخصائصهم البارزة ومعابدهم الدينيّة التي يتعبّدون فيها. فهذه العوامل تدلّ على وجود الشعراء اليهود وطقوسهم الدينيّة في العصور القديمة، حيث اشتركوا «مع العرب في النهضة الفكريّة المتمثلة في الشعر والأدب غير أنّ أثر اليهود لم يكن قوياً في تأثيره على العرب»[٤]، إذ إنّ اليهود لا يُعنون بهويتهم وديانتهم ولا يكترثون بذيوعها بين

[١]. جواد علي، **تاريخ العرب قبل الإسلام**، ص ٥٦٩.

[٢]. خالد يونس عبد العزيز الخالدي، **اليهود في الدولة العربية الإسلامية في الأندلس**، ص ٣٩٦.

[٣].رشاد عبدالله الشامي، **تفكيك الصهيونيّة في الأدب الإسرائيلي**، ص ٨٩.

[٤]. محمود حسين عُبَيد الله العزازمة، **اليهوديّة واليهود في الشعر الجاهلي**، ص ١٧.

العرب. وقد استحوذت الشخصيّة اليهوديّة على اهتمام شعراء العصر العباسي، ولكن حضورهم آنذاك لم يدخل غالباً في «صُلب علاقات اليهود باليهود أو العرب باليهود فنجد الشعراء الشيعة وأهل السنة وأصحاب الترف يستفيدون من الموروث اليهودي في إشباع أهدافهم ورغباتهم الذاتيّة وتيّاراتهم الفكريّة»[١].

وظّف الشعراء العرب في العصر الحديث الهويّة اليهوديّة للمقارنة بين اليهود في الزمن القديم وما هم عليه في الحاضر، فيبادر درويش إلى المفهوم المفارقي للهويّة اليهوديّة في أشعاره، حيث لا يهتمّ بالرموز التوراتيّة لأسباب جماليّة وإبداع شعري، بل «لأغراض سياسيّة قد ترتكز على ملامح المقاومة والتسويّة فهو يريد أن يخلق القطيعة بين اليهوديّة وتراثها المعادية للفلسطينين والعرب وبين الاستعمار الصهيوني وأيضا الافتراق بين الجذور اليهوديّة والصهيونيّة المتطرفة»[٢]. فدرويش يتعرّض لطقوس وشخصيّات يهوديّة لإزالة الهويّة الصهيونيّة التي تحرّض الشعب اليهودي على إحياء مفهوم أرض الميعاد على أساس المواريث التوراتيّة، فنراه يتفاعل مع الهويّة اليهوديّة ويكسوها أبعاداً عربيّةً للإشارة إلى تسجيل التاريخ الفلسطيني ومقاومة شعبه باستحضار الأنبياء اليهود ومواريثهم القوميّة والتاريخيّة.

٢– مظاهر الهويّة اليهوديّة في شعر درويش وبياليك:

يلعب درويش دوراً هامّاً في توظيف مظاهر الديانة اليهوديّة في أشعاره، حيث يتّبع من الوسائل الفنيّة والجديدة لتطبيق وقائع الماضي اليهودي والفلسطيني الرّاهن مستعنيّاً بالرموز، والقناع، والتناص التوراتي للإشارة إلى إلمامه بموازين اليهود، حيث إنّه ينتمي إلى شعب متعدّد الديانات، فيستلهم من الهويّة اليهوديّة في سبيل التفكيك بين اليهودية الدينية والصهيونيّة السياسيّة واصفاً علاقات العرب واليهود بالوطيدة. يشير "أحمد أشقر" الباحث الفلسطيني إلى الموقف التساومي لاستخدام التراث في شعر درويش فيقول: «إنّه يوظّف الاستعارات الدينيّة اليهوديّة لأسباب "سياسيّة تسوويّة" مشيراً إلى تحويل الأعداء إلى خصوم، حيث تؤدّي دلالات ومفاهيم التراث إلى تقاسم الأرض بين أصحابها الأصليين وحلّ التسويّة بينهما والمشار أنّ الصراع العربي والصهيوني ما هو إلّا خصام فقط ويمكن حلّ هذا الخصام بتسويّة تحوّل الواقعة

---

[١]. شاكر محمود شاكر بدير، **اليهود في الأدب العباسي– نماذج مختارة**، ص ١٤٦.

[٢].عقبه فالح عبدالهادي طه، **الاستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش**، ص ١٢.

واقعاً، والواقع واقعة»[١]. ولابأس أنّ الشاعر لا يهدف من خلال استخدام الهويّة اليهوديّة إلّا لتشويّة الحركة الصهيونيّة وإظهار العلاقة الوثيقة بين آلام اليهود في الزمن الماضي والفلسطينين في الزمن الرّاهن.

ولد حاييم نحمان بياليك عام ١٨٧٣م في فولهينيا الرّوسيّة و«تمثّل في بدايّة حياته كلّ صور الحياة التقليديّة اليهوديّة التي سادت الجيتو[٢] اليهوديّ في روسيا، تعلّم بياليك العلوم الدينيّة اليهوديّة في "بيت همدراش"[٣] فعندما هبّت رياح الهسكالا في روسيا شكّ في المعتقدات والتقاليد الدينيّة اليهوديّة»[٤]. في عام ١٨٩١م اتّجه الشاعر إلى "أوديسا" وتعرّف على زعماء إحياء الفكر القومي اليهودي كـ "أحد هعام" المفكّر والكاتب الصهيوني، فأثّر تأثيراً كبيراً على فكرته القوميّة الصهيونيّة. أنشد بياليك قصائد "موتى الصحراء"، و"في مدينة القتل"، و"سفر النيران"، مشيراً إلى الحركة القوميّة اليهوديّة التي نشأت من النزعة الصهيونيّة وفكرتها الغربيّة المتضمنة مفاهيم الوطن، والعرق ورفض التعاليم الدينيّة والاغتراب وآلام اليهود والانطوائيّة. تمتاز اللغة العبريّة عند الشاعر بالتركيز على مفاهيم الوطن والشعب؛ لأنّ «توافر الشعب والوطن يؤدّي إلى وجود اللغة؛ لأنّها تعتبر أداةً ضروريّةً لقيام الشعب»[٥]. اهتمّ بياليك باللغة العبريّة لوصف الهويّة الشعريّة التي قد زالت عبر التاريخ فهو يخرجها من اللغة الدينيّة التي تستخدم في الوصايا الدينيّة والكتب المقدسة إلى اللغة القوميّة ولغة الشعب اليهودي في أحواله وحياته اليوميّة والأدبيّة والاجتماعيّة. يبادر بياليك إلى إحياء التراث اليهودي في سبيل الأهداف الصهيونيّة والفكرة القوميّة والانطوائيّة الصهيونيّة، وتعتبر هذه الأفكار ركيزة أساسيّة في شعره؛ فيبادر إلى استجلاب التراث اليهودي لتطهير الشخصيّة اليهوديّة في أوروبا وتهويد فلسطين بوصفها الوطن اليهودي. إنّ بياليك ودرويش، كلاهما، يلجئان إلى "المقارنة" بين الماضي اليهودي والحياة الرّاهنة بما يعطي أشعارهما المفاهيم الوطنيّة والتعاطف والاستعانة. وتختلف الهويّة اليهوديّة من حيث توظيفها عربيّاً وصهيونيّاً في أشعارهما؛ فالرمز اليهودي لا

---

١. أحمد أشقر، **التوراتيّات في شعر محمود درويش.....من المقاومة إلى التسوية**، ص ٢٢٣.

٢. الحي المقصور على إحدى الأقليات الدينيّة، العنصريّة أو الطائفيّة وليست لديهم قوانين تحميهم (سعاد إبراهيم عباس، **الجيتو وأثره في الأدب العبري**، ص ١٧٢).

٣. مكان يجتمع فيه البالغون للدراسة والصلاة ويتلقون مبادي القراءة والكتابة بالعبريّة.

٤. رشاد عبدالله الشامي، **تفكيك الصهيونية في الأدب الإسرائيلي**، ص ٣٣.

٥. فؤاد حسنين علي، **الأدب اليهودي المعاصر**، ص ٣٥.

يُوظّف لدواعٍ جرسيّةٍ وخياليّةٍ بارعةٍ، بل يوظّف لجعل النص يعمل في التاريخ والتراث في زمنين مختلفين، كما يؤكّد، من جهة أخرى، الفكرة السياسيّة لهذين الشاعرين وإنتماءهما إلى أرضهما المعهودة وقوميتهما الواحدة. وهنا سنتعرّض لأهمّ تجليّات توظيف الهويّة اليهوديّة في شعر درويش وبياليك:

أ. الهويّة اليهوديّة ومفهوم الوطن في شعر درويش وبياليك:

استحوذ مفهوم الوطن بما فيه من التشرّد والغربة على اهتمام درويش وبياليك، حيث يهتمان برموز أرضهما ومعاناتهما للتشرّد والغربة والاغتراب بواسطة الرمز والتناص الديني والتاريخي اليهودي. وتعتبر المظاهر اليهودية وإعادة قصص الأنبياء اليهود وأسمائهم في شعر درويش إحدى المرتكزات لتحكيم الصلة بين اغتراب الشعب الفلسطيني واليهودي القديم في الزمن الرّاهن؛ فأصبح بذلك يوظّف قصة "هاجر" (أم إسماعيل) للدلالة على تشرّد الشعب الفلسطيني عن وطنه، حيث تمثّل هذه القصة اليهوديّة أحوال الفلسطينيين في سبيل المقارنة، كقوله في قصيدة "خروج من ساحل المتوسط":

وكانُوا يَلحَقونَ حَياتَها بِدُموعِ هاجرٍ
كانَت الصَّحراءُ جالِسةً عَلى جِلدي
وأَوّلُ دَمعَةٍ فِي الأَرضِ دَمعَةٌ عَربيّةٌ
هَل تَذكُرونَ دُمُوعَ هاجرَ- أَوَّلُ امرأةٍ بَكَت فِي هِجرةٍ لا تَنتَهِي؟
يا هاجَرُ، احتَفِلِي بِهِجرَتِي الجَديدة مِن ضُلُوعِ القبر [١]

يستدعي درويش شخصيّة "هاجر" للإشارة إلى مذلّتها واغترابها عن الوطن وتيهها في الصحاري الخاليّة، حيث مثّلت "هاجر" لدى درويش الهجرة القسريّة للإنسان الفلسطيني عن أرضه وإبعاده إلى أراضي الغربة والضياع «فهو يريد إعادة قصة هجرة هاجر في الكتب التوراتيّة من جديد مشبّهاً بمدى الجرائم الصهيونيّة تجاه الشعب الفلسطيني»[٢] ليربط الشاعر، في الحقيقة، هذه القصة بوقائع فلسطين الرّاهنة دون أن يبكي على مصائب اليهود فلا يحصل ابتعاد هاجر إلّا دمعة؛ لأنّه يتجدّد رمزها، حيث تحيلنا

---

[١]. محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ص ٤٨٦.

[٢]. عُمَر أَحمَد الرَّبيحَات، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، ص ٩١.

بواسطتها إلى دموع الظلم ضدّ العربي الفلسطيني من جانب الاحتلال الصهيوني. وتختلط الهويّة اليهوديّة أيضاً بمفهوم الوطن والأرض عند "بياليك" فهو يلقي الضوء على الهويّة الحديثة التي تبرز حاجة المجتمع اليهودي لتأكيد ذاته القومية والوطنية لاغتصاب أرض فلسطين تحت شعار الوطن والحدود الجغرافيّة؛ لأنّ «الوطن لديه يتضمّن الحنين وآلام البعد عنه وضرورة العودة إليه»[1]. في هذا الصدد يوظّف "بياليك" في أشعاره الحنين والتلهّف إلى أصداء الماضي اليهودي وينادي أطلاله وخرائبه ويذرف الدموع كما كان شعراء الجاهليّة يقفون على الأطلال والدمن وقد يذرفون الدموع لفراق الأحباب، فهذه الصور تشغل مكانة واسعةً في شعره، حيث يشير إلى الجغرافيا الوطنيّة لليهود وتشرّدهم بواسطة جبل"صهيون" في إشارة إلى الهويّة اليهوديّة القديمة كقوله في قصيدة "إلى العصفور" التي كتبها عام ١٨٩١م، موظفاً العصفور كرمز يخاطب من خلاله رموز الأرض المقدّسة ومطالباً إياه أن يحقّق أمجاد الأرض القديمة ويشجّعهم على هذه الأرض. يقول:

تَحِيـــــةٌ دافِئــــةٌ لِعُودتِـــــك أيُّهــــا العُصـــــفورُ الجَمِيـــــلُ
مِـــــن الـــــبِلاد الحـــــارّةِ إلـــــى نافِــــذتِي
كَـــــم اشـــــتاقَت نَفسِــــي إلــــى صُــــوتِك العَــــذب
أتَحَمَــــــلُ لِي الســــــلامِ مِــــــن إخـــــوانِي فِي صَــــــهيونَ[2]

يشير الشاعر إلى العلاقة التاريخيّة بين اليهود في الخارج و"صهيون"، إذ يستخدم الصور المختلفة من الطبيعة على سبيل الرمز كالعصفور للإشارة إلى الجغرافيا الوطنيّة لليهود، فهو يدعو الشعب اليهودي إلى الانضمام إلى الآيديولوجية الغربيّة – الصهيونية ويثبّت مفهوم الوطن لإزالة المحن والشدائد التي أصابت اليهود عبر التاريخ. يصف بياليك حنينه وشوقه إلى صهيون بواسطة العصفور رمزاً للوطن اليهودي في فلسطين، ولكن نلاحظ في شعر "درويش" أنّ مكان "القدس" يحنّ إلى الشعب الفلسطيني ويناديه للعودة إليها وهذا يدلّ على علاقة متينة بين القدس والإنسان الفلسطيني كقوله:

وتُغنّي القدس/ يا أَطفالَ بابلَ/ يا مَوالِدَ السَّلاسِلِ/ سَتَعُودُونَ إلى القُدس قريباً/وقريباً تَكبُرون/ وقَريباً

---

[1]. حسن حنفي، **الهويّة**، ص ٦٣.

[2].راشد حسين، **حاييم نحمان بياليك، نخبه من شعره ونثره (الترجمة)**، ص١٢١.

تَحصُدون القَمحِ من ذاكرةِ الماضي.[١]

يوجد هنا تبادل أدوار بين اليهودي والفلسطيني، «فالفلسطيني يأخذ مكان اليهودي التائه، وهو يحنّ إلى وطنه ووطنه يحنّ إليه ويحدوه الأمل المحتم بالعودة»[٢]. ويستمرّ درويش في ديوان "أرى ما أريد" في وصف دلالات رمزيّة لهاجر في رسم صورة للوطن بواسطة الأحداث الواقعيّة، حيث تستوقفه في جانب هجرتها الفلسطينيّة وتشرّدها في الصحراء دلالة جديدة «يسعون إلى الحصول على رضا الله بمجهوداتهم، فيتمنّى على الفلسطيني أن يحصل حقّه دون مساعدة الآخرين»[٣] كقوله:

وفِي كُلِّ مَنفى قَلعةٌ مكسورةٌ أبوابُها لحصارهم، ولكلّ باب

صَحراءُ تَكمُلُ سيرةَ السفرِ الطويلِ مِن الحُروبِ إلى الحُروبِ

ولِكُلِّ عُوسجةٍ على الصَّحراءِ هاجَر هاجَرَت نَحوَ الجُنوبِ[٤]

يهتمّ درويش بتجارب العودة من الهجرة الطويلة فيبادر إلى وصف أحداث "إسماعيل بن هاجر"، واغترابه عن الوطن والديار، فهو يشير في قصيدة "فضاء هابيل – عود إسماعيل" إلى الحكايّة التوراتيّة التي تركّز الهويّة اليهوديّة من حيث الزمان والمكان والأشخاص ولكن «يعتبر شعره بمثابة توراة فلسطينيّة تنظّم ردوداً وتكون كالثورة على التوراة»[٥] فيقول:

أنا الغَريبُ، وأَنتَ مِنّي غَريبٌ! فتَرحَل

الصَّحراءُ فِي الكَلَماتِ، والكَلماتُ تَحملُ

قُوّةُ الأَشياءِ: عُد يا عُود، بالمفقُود،

واذبَحني عَلَيه[٦]

يجدّد درويش قضيّة تشرّد اليهود عامّةً وإسماعيل خاصّةً، فإنّ الشاعر لايهدف إلّا وصف أحوال نفسه

---

[١]. محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ص ٣٩٨.

[٢]. غانم مزعل، **مدينة القدس في الشعر العبري: قراءة في نماذج منتقاة**، ص١٦١.

[٣]. المصدر نفسه، ص ٩٢.

[٤]. محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ص ٣٥١.

[٥]. حيدر بيضون، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلّة**، ص ٤٥.

[٦]. محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ص ٦٠٩.

وشعبه بالصورة الواقعيّة مكتظاً بضغوط شعبه وتمزّقاته، بل يصف العرب؛ لأنّ "إسماعيل" يرفع علم ضياع الشعب الفلسطيني كأنّه يدافع عن هذا الشعب تجاه الصهاينة؛ ثمّ يلفت الشاعر أنظارنا إلى استحضار التراجيديا اليهوديّة في العهد القديم لإظهار التراجيديّة الفلسطينيّة فيرسم الواقع التاريخي؛ فضمير (أنا) يمثّل نفس إسماعيل ويرمز إلى الإنسان الفلسطيني، وجملة "أَنتَ مِنّي غريبٌ" ترتكز على الصلة بين أحداث الشاعر ووقائع إسماعيل من التشرّد والانزواء والاغتراب.

يرسم بياليك الوطن بصورة الأرض الرّومانسية الحالمة المعدومة الجذور فلا يوجد بينه وبين الوطن علاقة مباشرة ومحسوسة إلّا في وجدانه وذاته لتستظهر مقوّماتها وخصائصها عبر الطبيعة كقوله:

أ تَحمِلُ لي السلام، ومِن الوادِي، ومِن القِمَم
كيف حالُ نَهرِ الأردنِ ومياهِه الصافيّة
كيف حالُ كُلّ الجبالِ وَكُلّ التِّلال[١]

يسعى الشاعر بناء وطن على أساس حبّه وذكرياته، حيث يسأل عن كلّ الجبال والتلال بواسطة الرّؤيّة الرّومانسيّة والخياليّة؛ لأنّه لا يتعلّق بالوطن بصورة مباشرة ومحسوسة، وهذا يغاير أوصاف درويش تجاه الوطن؛ «لأنّه تمسّك بالطبيعة الفلسطينيّة على أساس دلالات محسوسة ممّا تراه العين ويستنشقه الأنف لتحدّي لجيمع من يحاول طمس تاريخه وهويّة شعبه»[٢]لهذا فإنّ الهويّة اليهوديّة عند بياليك لا يمثلها الوطن والإقليم، بل يمثّلها الشاعر بوصف الدولة الصهيونيّة قد تخالف بموازين الدين اليهودي في حالة «أنّ الوطن أو الإقليم هو الجغرافيا وليس الدولة»[٣].يستفيد درويش من القضايا التاريخيّة اليهوديّة، حيث يحكى حكايّة تشّرد القوم اليهودي عبر التاريخي وقد يبدأ من آدم حتى وصل إلى الشعب الفلسطيني فإنّه لا يتعرّض لهذه الحكايات إلّا إظهار المزاعم الدولة الصهيونيّة، فيستثمر الهويّة والتاريخ اليهودي لمقارنة وتطبيق بين الشعب اليهود والفلسطيني مُوحيّاً بقصّة إسماعيل وهاجر لتمطّي اللثام عن أحوال الشعب الفلسطيني، حيث يقول الشاعر في قصيدة "مأساة النرجس ملهاة الفضّة":

---

[١].راشد حسين، **حاييم نحمان بياليك، نخبه من شعره ونثره (الترجمة)**، ص١٧٠..

[٢].حامد پور حشمتي، **موتيف الأشجار في شعر محمود درويش؛ دراسة إحصائيّة وتحليليّة بين النخل والزيتون والبرتقال**، ص ٨١.

[٣]. حسن حنفي، **الهويّة**، ص ٦٣.

وهم حِكايَتُهُم، وآدمُ جدُّ هِجرتِهم بكى ندماً، ولِلصَّحراء هاجر
والأنبياءُ تَشرَّدُوا في كُلِّ الأَرضِ، والحِضارةُ هَاجَرَت والنخل هاجرت[١]

يحاول درويش «أن يزاوج بين التجربة الدينيّة والتجربة التاريخيّة للفلسطينيين»[٢] فالهجرة الفلسطينيّة تعتبر امتداداً للهجرة آدم من الجنّة إلى الأرض كذلك هجرة هاجر إلى صحراء الحجاز، الجدير أنّ الشاعر يهتمّ من خلال شخصيّة إسماعيل برسم مفارقة بين الحاضر الفلسطيني والماضي اليهودي مشيّراً في جانبها إلى تشرّد هاجر وإسماعيل في الصحراء على حسب إرادتهم وأيضاً تشرّد الشعب الفلسطيني قسريّاً دون حبهم واشتياقهم.

يعرج بياليك أيضاً بالقضايا التاريخيّة اليهوديّة في قصيدة "مدينة المذبحة" للإشارة إلى مفهوم الوطن بواسطة استحضار التراث اليهودي فهو يتمنّى عودة "يشوع بن نون" لتقويّة الجيش اليهودي وتكريس الدولة الصهيونيّة في فلسطين كقوله:

أمامَ الشَّمسِ المقبلةِ
مَنظرٌ رائعٌ كوجهِ ملاك الحربِ
يَقِفُ يشوعُ بن نونَ يَصيحُ
على رأسِ جيشِه العَظيمِ
صَوتُه كالسَّهمِ يَخرجُ مُليئاً بالقوّةِ والبَأسِ[٣]

فهذه القصيدة تحفل بالتحريض العنيف أمام الأغيار والمفاهيم التطوريّة كإحياء التراث والدفاع عن الوطن اليهودي وأيضا وصف الجيش اليهودي قد يصيح ويناهض برئاسة "يشوع بن نون"، وفي هذا الأثناء يريد الشاعر استعادة مجد الشعب اليهودي فيكون في ظلّ بأس وقوّة للمناهضين الصهاينة الذين يحرّضون اليهود على الحرب والمناهضة ضدّ العرب، فربّما كان الصراع والأخذ بالثأر هو السمة البارزة في أدب ما... ولكن بياليك يطرح مفهوم الحرب للدفاع عن الأرض والعودة إليها بواسطة القوّة الصهيونيّة التي تحارب

---

[١]. محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، المجلّد الثاني، ص ٤٢٥.
[٢]. عقبة فالح عبد الهادي طه، **الاستعارات الكبرى ودلالتها في أعمال محمود درويش**، ص ٥٢.
[٣]. راشد حسين، **حاييم نحمان بياليك، نخبه من شعره ونثره (الترجمة)**، ص١٤٨ .

العرب والشعب الفلسطيني. نستنتج من خلال ذلک أنّ الوطن لايكتسب مقدرته على البقاء في شعر بياليك إلّا بواسطة التفاعل والتطوّر مع المعطيات السياسيّة، والاجتماعيّة والدينيّة عند الشاعر فإنّه يلائم بين الهويّة الوطنيّة اليهوديّة والآيديولوجيّة الصهيونيّة وفكرتها القوميّة لتثبيت الوطن اليهودي الذي لا يحدّ بالحدود الجغرافيّة الواقعيّة، بل مرتكزاً على الدولة والصّور الرومانسيّة التي تثبّت خيال الوطن اليهودي في فلسطين مع المقارنة وتهويد فلسطين بوصف أرض الميعاد. فأمّا درويش فيستخدم التراث اليهودي للإشارة إلى التشرّد والمعاناة اليهوديّة وتحريض العرب للمقاومة أمام الاحتلال الصهيوني في سبيل الصور المحسوسة والواقعيّة. فإنّ الهويّة اليهوديّة كقصّة "إسماعيل"، "هاجر"، تعتبر بمثابة المقارنة بين الشعب اليهودي في الزمن القديم وأحوال سكّان فلسطين في الحاضر، فالرموز التوراتيّة تكشف عن قضيّة مشروعيّة الوطن والرّؤية التساوميّة للشاعر تجاه اليهود فإنّه موظّف توظيفاً جيّداً بالتجربة الواقعيّة حفاظاً على التراث اليهودي والعربي في فلسطين بواسطة الإيحاءات والدلالات التي تتمثّل عمق انتماء الشاعر إلى وطنه.

ب– الهويّة اليهوديّة ومفهوم الاستعانة في شعر درويش وبياليك:

يشير السياق الشعري للهويّة اليهوديّة إلى عمق اهتمام درويش وبياليك بقضيّة الاستعانة وطلب المعونة ليخلّصهم من المعاناة والآلام التي حلّت بهم عبر التاريخ. فيهتم درويش ضمن الهويّة اليهوديّة بقداسة الأنبياء اليهود في أرض فلسطين وتعاملهم مع العرب، حيث يستدعي الشاعر فضائل الأنبياء اليهود كـ "موسى" ولا ينقله نقلاً فوتوغرافيّاً، بل يختار من بين ملامح هذه الشخصيّة للإشارة إلى حضور النبي "موسى" في فلسطين ومدى قداسته فيها كقوله:

ومُصادِفةٍ صَارَتِ الأَرضُ أَرضاً مُقَدّسةً
لا لأنّ بُحيراتِها ورُبَاها وأَشجارَها
نُسخةٌ عَنِ فراديسٍ علويّةٍ
بل؛ لأنّ نَبي تَمَشِي هُناك
وصَلَّى عَلَى صَخرَةٍ فَبَكَت[1]

[1]. محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ص ٢١٣.

يضفي الشاعر صبغة دينيّة على أرضه بواسطة النبي "موسى" وأعماله المدهشة بسبب معجزات الله في فلسطين، فالواقع أنّ الشاعر يوقظ الشعب اليهودي والفلسطيني للإشارة إلى حقوقهم وتجذّرهم في أرض فلسطين. في هذا الصدد، تتبلور هذه المواريث اليهوديّة كنوع من مفاهيم الاستعطاف والاستدعاء والتعاطف، حيث يطلب من النبي "أشعياء" أن يخرجَ لرؤيّة الظلم اليهودي ويقدم النصيحة لشعبه، حيث ورد في النصوص التوراتيّة أنّ أشعياء هو صاحب نصائح الخير لشعبه ليتوجهّوا إلى الله تعالى، ولا يبتعد درويش عن هذا المعنى فيتفاعل معه لكى يتعاطف مع العرب ويساعدهم على مناهضة العدوّ الصهيوني كقوله:

أُنادِي أَشعيا:

أُخرُج مِن الكُتُبِ القَديمةِ مَثلَما خَرجُوا، أَزقّة

أَزقَّةُ أورشليم تُعلِّقُ اللَّحمَ الفِلِسطينيَ فوقَ مَطالِعِ العَهدِ القَديمِ

وتَدّعِي أنّ الضَحيّةَ لم تُغيّر جِلدَها

يا أَشعيا......لا تَرثِ

بَل أَهجُ المدينةَ كِي أحبَّك مَرَّتين[١]

يطلب درويش من أشعياء «أن يخرج من كتاب العهد القديم وحارب قومه اليهودي، فأزقة أورشليم التي تعلّق اللحم الفلسطيني اليوم سيعلّق بها اللحم الإسرائيلي بواسطة النبي أشعياء لأجل أعمالهم المقيتة تجاه العرب»[٢] يستمدّ الشاعر من أشعياء بوصفه الملجأ لإزالة مساعي الصهيونيّة من القتل والإبادة والتشرّد وقد شنت باسم الإله اليهودي، فالشاعر يخاطبه أنّه لا يرثي أورشليم، بل يهجو أورشليم الآثمة قد أدّت إلى تعليق اللحم الفلسطينيين في زمن أشعيا وزمن درويش. في الجانب الآخر، بياليك يبثّ توطيد روح الحميّة في نفوس أبناء قومه ويطلب المعونة من جيل "موسى" لمساعدة الدولة الصهيونيّة في سبيل تحقّق أهدافهم القوميّة كقوله:

---

١. المصدر نفسه، ص ٣٦٤.

٢. عُمَر أَحمَد الرَّبيحَات، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، ص ٦٩.

هُم يُنادُون / نَحنُ أبطالٌ! / نَحنُ آخرُ الجيلِ لِلعُبوديّةِ وأوّلُ جِيلِ الخَلاص! / يَدُنا واحدةٌ، وقويّةٌ / كَسَرنا ثقلَ الغُلّ مِن أعلى عُنُقِنا العَظيمِ / ورفَعنا رؤوسَنا نحوَ السَّماءِ فَتَشَكَّلت بعيوننا[١]

يقارن الشاعر بين أوضاع اليهود في العصر الوسيط والجديد، حيث يستعين بأبطال اليهود لكسر الغلّ من أعناقهم فإنّه يهتم بفكرة "الخلاص" للإشارة إلى خلاص اليهود من القهر والحصار والتشّرد فالمراد من "آخر جيل للعبوديّة" هو حياة اليهود وقد تاهوا في شتّى البلدان الأجنبيّة في العصور الوسطى ثمّ يتعرّض الشاعر للمّ شمل القوميّة اليهوديّة بواسطة الدولة الصهيونيّة التي حقّقت فكرة الخلاص من التشرّد في الحاضر، وأيضاً في موضع آخر يستفيد بياليك من أسطورة يهوديّة في العهد القديم كالرّيح الشرقيّة وجيل موسى لحمايّة الدولة الجديدة اليهودة ومواكبة الحركة الصهيونيّة كقوله في قصيدة "موتى الصحراء الأخيرون":

فاليُومُ أو غداً سَتقطَعُ الرّيحُ الشَّرقيّةُ
وسَتظهَرُ الشَّمسُ حَتى الابتهاجِ
لِتُرسلَ لأوّلِ مَرّةٍ على وَجهِ جِيلٍ شَديدِ البَأسِ [٢]

وفي موضع آخر يشير الشاعر إلى تمسّكه بالله سبحانه تعالى والبيت المقدّس فيحتضنها بمثابة الملاذ الرّوحي كقوله:

لقد تَغلَّبَ عَليَّ عَدُوِّي، وخلفني مجرّداً
ولكنّني أنقذني إلهي وتعاطفني
ولن تنهاري يا خيمة الرّب وسأعيد بناءك[٣]

«لاشكّ أنّ الشاعر أراد بـ"جيل شديد البأس" دُعاة النزعة الصهيونيّة بمثابة الهويّة اليهوديّة وهي جيل جماعة موسى الذين حملوا السلاح مع "يشوع" للدخول إلى أرض فلسطين»[٤]. يلجأ بياليك من

[١]. راشد حسين، **حاييم نحمان بياليك، نخبه من شعره ونثره (الترجمة)**، ص١٨٩ .

[٢].المصدر نفسه، ص١١٣.

[٣]. المصدر نفسه، ص ١١٧.

[٤]. فائزه عبدالأمير نايف الهديب، **القصص التوراتيّة في الشعر العبري الحديث (بياليك، تشر نخوفسكى، كرينبرك)**، ص٨٧.

فن "التعاطف" و"الاستعانة" كاستدعاء الله سبحانه تعالى والأنبياء اليهود وأبطالهم، فيغرق الشاعر في تمثيل الشعب اليهودي بصفته جيلاً ذا قوّة وبأس ثمّ يستلهم من الطبيعة وعناصرها تمثيلاً رمزياً لمساعدة إعادة السطوة اليهودية في العالم وفي الجانب الآخر لا يقنط الشاعر من رحمة الله؛ لأنّ الله سبحانه تعالى ساعدهم في زمن تشرّدهم وحصارهم.

أمّا درويش فيستدعي من الأنبياء اليهود "موسى" و"أشعيا" في سبيل التناص الديني فهو يمجّد حضورهم في فلسطين فيقارن بين أحوال الأنبياء اليهود وبين الاحتلال الصهيوني، حيث يستوحي وصف الشخصيّة اليهوديّة، ويستذكر حضورهم في فلسطين وأعمالهم المقدّسة فيها لإثارة حميتهم للذود عن الشعب الفلسطيني الأعزل.

ج- الهويّة اليهوديّة والبعد العربي والصهيوني في شعر درويش وبياليك:

يستفيد درويش وبياليك من الهويّة اليهوديّة ويعطيانها بعداً عربيّاً وصهيونيّاً، حيث ينكر درويش قضيّة الصهيونيّة ويسعى سعياً حثيثاً لتفكيك اليهوديّة الدينيّة عن الآيديولوجيّة الصهيونيّة، فهو يمجّد الهويّة اليهوديّة كأسماء الأنبياء اليهود ومواريثهم التاريخيّة والدينيّة كـ"صبر أيوب"، "شعب كنعان" و"أطفال بابل" و"العبادات اليهوديّة" للمقارنة بين أحوال اليهود في الزمن الغابر والرّاهن والشعب الفلسطيني. فالجدير ذكرَه أنّ درويش لا ينظر إلى التراث اليهودي نظرةً دينيّةً ميثولوجيّةً، بل يمنحه صبغةً أدبيّةً لإظهار تجربته الشعريّة والشعوريّة تجاه قضيّة الاحتلال وبثّ روح الوحدة والتقارب القومي بين اليهود والعرب. وفي الجانب الآخر، يبادر بياليك إلى تثبيت الآيديولوجيّة الصهيونيّة ومرتكزاتها كالانطوائيّة، والقوميّة ورفض الدين اليهودي بواسطة التراث اليهودي، وتتضمّن أشعاره مفاهيم العرق والجنس، حيث يبرز الشاعر خصائصها بالصبغة الفلسفيّة ويعطيها هالةً من التقديس، لهذا يفضّل الإنسان اليهودي نفسه على غيره من أجل سلالته وماهيته. يتحدّث بياليك عن الأمّة اليهوديّة واصفاً إيّاها بالغُلُوّ على غيرها من الشعوب لوناً، وجنساً، ووراثةً، وهذا يخالف الهويّة اليهوديّة في العصور القديمة والوسطى التي امتازت بالبعد الديني والازدهار الأدبي دون أن تتوجّه توجّها بارزاً نحو العرقيّة الجنسيّة. يشدّد "بياليك" العرقيّة اليهوديّة واصفاً إيّاها بالانطوائيّة وعدم اندماج اليهود بالشعوب الأخرى لإثبات الآيديولوجيّة الصهيونيّة، فهو يُعلي الجنس اليهوديّ ويبادر إلى تفضيل الهوية اليهوديّة ويحذّر من ذوبانها بهويات الشعوب الأخرى كقوله:

أَ هكَذا تَندَمجُونَ / لُقمَةٌ سَائِغةٌ بينَ أَسنانِ الشَّرهينِ / هكَذا صَارَ أبناؤُكُم/ في الأَحجارِ الرَّخيصةِ[١]

يشير الشاعر إلى الفكرة اليهوديّة الموروثة التي جاءت في المواريث القديمة فهي القضيّة الانطوائيّة[٢] التي تعتبر بمثابة العنصريّة؛ لأنّه «يحذّر من اندماج اليهود بالشعوب الأخرى باعتبارها معادن رخيصة تفسد المعدن الكريم النفيس للشعب اليهودي»[٣]. تعرّض "بياليك" في هذه الأبيات لضرورة عدم اندماج اليهود بالشعوب العالميّة كأنّ الشاعر يحذّر اليهود من الذوبان بالرّخام والمياه الأجنبيّة. الجدير ذكره أنّ "درويش" يبادر باستيحاء واستدعاء التاريخ العبراني والموروث اليهودي كقضيّة "شعب كنعان" و"بابل" للردّ على القضيّة الانطوائيّة الصهيونيّة وامتزاج اليهوديّة والعربيّة لمناهضة العدو الصهيوني؛ فهو يطابق حال الشعب الفلسطيني الرّاهنة بحال الشعب الكنعاني في القديم لتهميش الصهاينة في دائرتهم العلمانيّة كقوله:

يا شَعبَ كَنعانَ احتَفِل

بربِيعِ أَرضِكِ، واشتَعِل

كزُهُورِها، يا شَعبَ كنعانَ المجرَّد مِن

سلاحِكِ، واكتَمِل![٤]

يذكر الشاعر الشعب المجرّد من سلاحه، وهو الشعب الفلسطيني، فيطابق بينه وبين الشعب الكنعاني الذي جرّد من سلاحه ولم يهرب من الحرب، «فيطلب درويش الاستمرار في انتفاضته وإشعال ثورته ضدّ المستعمر الصهيوني ليكمل مسيرة النضال والجهاد»[٥]. وفي موضع آخر يستخدم الشاعر المفارقة الدلاليّة فيمنح كلمة "الحجر" روحاً عربيّاً ويجعله رمزاً للكفاح وفرقاناً بين الحقّ والباطل للإشادة بمناهضة الشعب الفلسطيني ورفضه الآيديولوجيّة الصهيونيّة كقوله:

---

[١]. صالح العياري، **في الشعر العبري والصهيوني المعاصر**، ص ٦١.

[٢].طرح مصطلح الانطوائيّة في كتاب " **التحرّر الذاتي**" لـ "يوبينسكر" فهو يمنع اندماج اليهود بالشعوب الأخرى قائلاً: إنّ الشعب اليهودي عنصر متميز عن غيره ولايصلح للذوبان والاندماج في كيان أيّ أمّة. شاع هذا المصطلح في الأدب اليهودي الحديث فلا نواجه بارقته في الأدب اليهودي الوسيط فهذا يرجع لاختلاط اليهود بثقافات البلاد المستوطنة.

[٣]. علي سليمان، **العنف في الأدب الصهيوني**، ص ١٩٩.

[٤]. محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ص ٤٤٦.

[٥]. عُمَر أحمد الرّبيحات، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، ص ٢٤٧.

وأَحمَلُ أرضَ كَنعانَ التي / اختَلَفَ الغُزاة عَلى مقابرهم / مِن حَجَر سَتَنَشأُ دولةُ الغيتو / ومِن حَجَر سَنَنشئ دولةُ العُشّاق[1]

يشير الشاعر إلى «دلالة كلمة "الحجر" في الشعر اليهودي والفلسطيني، حيث سعى الصهاينة إلى إنشاء دولة اليهود القمعيّة بهذه الأحجار ويستخدم الفلسطيني هذا الحجر في انتفاضته ضدّ اليهود لتنشأ دولة المحبّة والسلام»[2]. كرّس بياليك الموروث اليهودي لتوطيد المظاهر العلمانيّة كردّ الدين اليهودي والحركة نحو العقلانيّة والماديّة بمثابة الفكرة الصهيونيّة فهو يبادر بإزالة التأثّرات العربيّة في الشعر الحديث وفسح المجال للثقافات الغربيّة والفكرة اللادينيّة كما يقول "رؤوبين سنير" أستاذ الأدب العربي في جامعة حيفا، إذ يقول: «تأثير الثقافة الأوروبيّة على الشعر اليهودي في العصر الحديث أكبر من الشعر العربي،؛ لأنّ أغلبيّة الشعراء اليهود كانوا إمّا أوروبيين أو من عوائل أوروبيّة وكانوا يجيدون اللغات الأوروبيّة كالإنجيليزيّة أو الفرنسيّة والألمانيّة»[3]. ترعرع بياليك في روسيا وتأثّر بالنهضة الفكريّة اليهوديّة ونهضة التنوير اليهودي الّذي أدّى إلى إزالة الهويّة الدينيّة في الشعر اليهودي الحديث كقوله في قصيدة "أمام دولاب الكتب":

أيّتُهــا الكُتُــبُ المَكنُــوزةُ في الــدُّولابِ
يا عَجــائزَ الكُتُــبِ إنّي أنظُــرُ فيــك ولا أعرِفُــك
حُروفِــك لم تَعُــد تَنظــرُ إلــى أعمَــاقِ نَفسِــي
كــانُوا يَعثُــرونَ علــيَّ في ليــالي الشّــتاء، الليــالي المتجهّمــة
منكبّــاً علــى كتــابٍ قــديمٍ ممــزقِ الصــفحات[4]

يردّ بياليك على الرؤية التقليدية اليهوديّة مشيراً إلى النزعة الصهيونيّة في أشعاره ويرى بأن هذه التعاليم التوراتيّة أصبحت باليةً وخرقةً ويسمّي هذه الكتب التوراتيّة بالعجائز التي كلّما ينظر الإنسان إليها لا يفهم شيئاً ولم تساعد اليهود عبر التاريخ. تنبع المرتكزات الصهيونيّة من وجود الرؤيّة الغربيّة، حيث تختلف مسيرة

[1]. محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ص ٢٣٣.
[2]. عمر أحمد الرّبيحات، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، ص ٢٤٧.
[3]. رؤوبين سنير، **يهود العرب: اللغة والشعر والهويّة المنفردة**، ص ٧.
[4]. راشد حسين، **حاييم نحمان بياليك، نخبه من شعره ونثره (الترجمة)**، ص١٧٦.

النزعة الصهيونيّة عن الرؤيّة التقليديّة في الشعر اليهودي فتصطبغ بالماديّة التي تهتمّ بالواقعيّة والدنيا وتخالف الشعر اليهودي القديم الذي يتضمن المضمون الديني بما فيه من الموازين التبشيريّة والحكميّة. فالجدير بالذكر «أنّ الهويّة تعتبر بمثابة الملامح المشتركة التي اتّفقت حولها الجماعة لكي تتجاوز عن إطار ضيّق التعبير عن القواسم المشتركة للانتماء الديني، الوطني، والجغرافي الذي يربط أفراد الجماعة ويمنع التفكّك والتشرذم»[١].

فأمّا درويش فيوظّف الهويّة اليهوديّة مؤكّداً على الهويّة الفلسطينيّة فهو يتعامل مع موازين التوراة فلا ينكرها، بل يستحضرها «للخلاص من واقع اليأس وإيضاح المستقبل الجديد أمام الشعب الفلسطيني»[٢].تعتمد قصائد درويش بواسطة التناص التوراتي على همومه وانشغالاته في إطار الوطن ومعاناة الشعب الفلسطيني، فاستخدام الرموز التوراتيّة والهويّة اليهوديّة لا تمثّل عند الشاعر إلّا قضيّة فلسطين وشعبه ومدى تجذّر علاقة اليهود والعرب في فلسطين، كأنّ الشاعر لايفرق بين اليهود والعرب من، حيث ألمهم ومعاناتهم كقوله:

وأيضا يقول في موضع آخر:

آه يا أَطفالَ بابلَ / سَتَعُودونَ إلى القُدسِ قَريباً / وقَريباً تَكبُرونَ وقَريباً، وقَريباً / هَللويا، هَللويا![٣]

شكّل الشاعر مفاهيم "المقاومة" عبر التراث الديني والتاريخي والقومي اليهودي، فالمتتبع لاستخدام هذه المواريث يجد أنّ الشاعر قد وظّف الهويّة اليهوديّة توظيفاً فنيّاً لمقارنتها بأوضاع فلسطين، كأنّه يبلور في قصيدة "مديح الظلّ العالي" مقاومة وصبر "يوسف" أمام الرّق والسجن والغربة «وقد يكون يوسف هو الإنسان الفلسطيني الذي يشعر باضطهاد إخوته من أبناء آدم وتحديداً من إخوانه العرب الذين يرون فيه عبئاً عليهم التخلّص منه»[٤] فيظهر هذا الأمر في الأشعار التاليّة:

كَم كُنتُ وحدَك، يا ابنَ أُمّي / يا ابنَ أَكثَرِ مِن أبٍ / كَم كُنتُ وحدَك / القَمحُ مَرَّ في حقول

---

١. حبيب صالح مهدي، **دراسة في مفهوم الهويّة**، ص ٤.

٢. عمر أحمد الرّبيحات، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، ص ١٤٤.

٣. محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ص ٢١٠.

٤. سيّدة اكرم رخشنده نيا، **قناع يوسف في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص ٦٤.

الآخرين / والماءُ مَالحٌ......... / يا ابنَ مَن يحمَى القُدامى مِن خَطِيئَتِهِم/ وعَليكَ أن تَمشِي بِلا طَرِيقٍ[1]

يمضي درويش في إظهار مدى مقاومة الشعب الفلسطيني أمام الاحتلال الصهيوني، حيث يعطي قصّة يوسف بعداً عربيّاً؛ لأنّه يبثُّ شكواه من الدول العربيّة وحيادهم تجاه قضيّة فلسطين. تعرّض درويش لقصّة "أيوب" الذي اشتهر بالصبر على البلاء الذي حلّ به قدراً من الله وعدم الشكوى مما حَلّ به؛ لأنّه لم يضعف ولم يسيطر عليه اليأس. فدرويش يستخدم رمز "أيّوب" إشارة للتراث اليهودي ويجعله مصداقاً لمفاهيم الصبر والمقاومة عند الإنسان الفلسطيني أمام الاضطهاد الصهيوني كقوله:

كانَ أيّوبُ يَشكُرُ / خالقَ الدّودِ والسَّحابِ/ خَلق الجُرح لي أَنا/ لا لميّتٍ ......ولا صَنَمٍ / فَدَع الجرحَ والألَمِ/ وأَعنّي عَلى النَدمِ[2]

النصّ يرسم صورة رمزيّة لشخصيّة "أيوب" الذي لا يقبل الهوان والذُلّ، بل يصبر ويقاوم الشدائد، فتوظيف أيّوب في الحقيقة يؤدّي دوراً فاعلاً لتكريس مفهوم المقاومة ورفض الاحتلال، والمقارنة بين أحوال الشعب اليهودي القديم والفلسطيني الرّاهن. فدرويش يعود إلى الماضي اليهودي فيسجّل أحداث أيوب ويصوّره، فهو لم يعد سارداً للتاريخ ومعبّراً عن فكرة وعاطفة آنيّة، بل يتعامل مع هذه القضايا فيشكّلها أبعاداً عربيّةً لإظهار الحريّة، والرفض، والالتزام عند الشعب الفلسطيني.

أمّا الهويّة اليهوديّة في شعر بياليك، فتعتمد على الصبغة الصهيونيّة التي نشأت مقوّماتها من التاريخ، والقوميّة والموروث الديني؛ حيث حاول الشاعر أن يكرّس انتماء أبناء شعبه للمفاهيم الانطوائيّة والعرق واللادينيّة التي تتعلّق بالهويّة الجماعيّة التي تبحث عن الإنسان اليهودي في ظلّ الدُّولة والأُمّة، فكان بياليك يصف حياة اليهود في أيّام بؤسهم وتشرّدهم لتقويّة "فكرة الخلاص" والرّوح الوطنيّة مستوحيّاً من الهويّة اليهوديّة على أساس الآيديولوجيّة الصهيونيّة لتغيير صبغة أرض فلسطين العربيّة وإبراز العلاقة بين اليهود والأرض الموعودة.

---

[1] محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ص ٣٥٢.

[2]. **المصدر نفسه**، ص ٧٠.

النتيجة:

وصلت المقالة بعد دراسة الهويّة اليهوديّة وخصائصها الجوهريّة في شعر "محمود درويش" و"نحمان بياليك" إلى هذه النتائج:

١– قد تطوّرت الهويّة اليهوديّة في الشعر اليهودي الحديث شكلاً ومضموناً، حيث تعرّضت للتغيير في مضمار التقليد؛ لأنّها تأثّرت بالشعر الأوروبي وهويتها الغربيّة حيثا تخالف الشعر اليهودي القديم والوسيط وتمتاز بالآيديولوجيّة الصهيونيّة التي لا تهدف إلّا لترويج مقولة تفوّق اليهود وتميّزهم على الشعوب الأخرى، فقد سعى "بياليك" إلى تثبيت النزعة الصهيونيّة في الشعر بمثابة حركة نحو التنوير، حيث غيّر الهويّة اليهوديّة من الهويّة الدينيّة إلى الهويّة الانطوائيّة، والعلمانيّة، والعنصريّة والوطنيّة؛ مستعيناً بالتراث اليهودي كالشخصيات الدينيّة العبرية كـ "يشوع" و"سليمان" وأسماء الأماكن والكتب المقدّسة كـ"بيت همدراش" و"التوراة" لدفع اليهود إلى الاحتجاج والتمرّد على المفاهيم التقليديّة وأيضا تشجيعهم على اغتصاب أرض فلسطين برسم معاناة اليهود وأحداثهم في المنفى.

٢– يستخدم درويش الهويّة اليهوديّة في سبيل المقارنة ويعطيها بعداً عربيّاً لتفكيك اليهوديّة من الصهيونيّة بالتناص الشعري والحقل الدلاليّ والتفرقة المعنويّة بين مفاهيم الوطن والقدس والحجر موحياً إلى هموم الشعب الفلسطيني كالاحتلال والعدوان والتشرّد، فهذه الهويّة تغيّرت ميزاتها في الشعر العربي القديم، حيث إنّ توظيف التراث اليهودي في أشعار القدماء يمتاز بحضور اليهود في البلاد العربيّة، إذ يصفون اليهود وأنبياءهم لإشباع رغباتهم الدينيّة والقوميّة. يزداد تبيين مظاهر الهويّة اليهوديّة في شعر "درويش" حيث يهتمّ لوضع العلاقة بين اليهود والعرب وأيضاً استدعاء الأنبياء اليهود لتسجيل معاني التعاطف، والاستعانة والانتفاضة والمقاومة وأيضاً ربط الماضي اليهودي بالقضايا الراهنة للشعب الفلسطيني.

٣–يستخدم بياليك ودرويش الرّموز التاريخيّة اليهوديّة في التعبير عن موقفهما السياسي؛ واتّخذها معادلاً موضوعيّاً للحالة الجماعيّة التي يعيشون فيها كحكايّة المنفى وفقدان الحريّة والحصار وأيضاً يستخدمان "المقارنة" بين الماضي البعيد والوقائع الرّاهنة متّخذاً مصدرها من التعاليم التراثيّة اليهوديّة في التوراة والوقائع التي حلّت بالأنبياء اليهود، من تشرّدهم ونفيهم من الوطن؛ فيستخدم مصطلحات كالسبي والجيتو والشتات في شعره. وتبرز قضايا الاحتلال الصهيوني، ففقدان الحريّة والمقاومة في شعر درويش، فهما

لا يوظّفان التراث اليهودي توظيفاً فوتوغرافيّا، بل يتعاملان بتجربتهما الشخصيّة والقضايا الوطنيّة وإعلاء صراخ الرفض والاحتجاج إزاء الأوضاع الرّاهنة.

قائمة المصادر والمراجع:

أ.الكتب

١- أشقر، أحمد، **التوراتيات في شعر محمود درويش من المقاومة إلى التسوية**، دمشق: قَدمُس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.

٢- حنفي، حسن، **الهويّة**، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميريّة، ٢٠١٢.

٣- حسنين علي، فؤاد، **الأدب اليهودي المعاصر**، قسم البحوث والدراسات الفلسطينيّة، ١٩٧٢.

٤- الخالدي، خالد يونس عبد العزيز، **اليهود في الدولة العربية الإسلامية في الأندلس**، فلسطين: غزة، ١٩٩٩.

٥- راشد، حسين، حاييم نحمان بياليك، **نخبه من شعره ونثره** (الترجمة)، تل أبيب: دار دفير للنشر، ١٩٦٦.

٦- الرّبيحات، عُمَر أحمد، **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**، عمان: دار اليازوري العلميّة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

٧ - سليمان، علي، **العنف في الأدب الصهيوني**، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠١١.

٨- صالح مهدي، حبيب، **دراسة في مفهوم الهويّة**، الدراسات الإقليميّة: دارالثقافة، د.ت.

٩- عبد الله الشامي، رشاد، **تفكيك الصهيونية في الأدب الإسرائيلى**، دار الثقافيّة للنشر، د.ت.

١٠- درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، المجلّد الأول، بيروت: دارالعودة. ١٩٨٩.

١١- علي، جواد، **تاريخ العرب قبل الإسلام**، المجلد السادس، العراق: دار المجمع العلمي، ١٩٧٢.

١٢- علي مطاوع، **الشعر في العهد القديم- الأغراض والسمات الفنيّة**، مراجعة: محمّد خليفة حسن أحمد، جامعة القاهرة: سلسلة الدراسات الأدبيّة واللغويّة، ٢٠٠٦.

١٣- العياري، صالح، **في الشعر العبري والصهيوني المعاصر**، القاهرة: دارالثقافة، ١٩٨٧.

١٤- نايف الهديب، **فائزه عبدالأمير، القصص التوراتيّة في الشعر العبري الحديث** (بياليك، تشرنخوفسكي، كرينبرك)، عمان: دارمجدلاوي، ٢٠٠٦.

ب.الرّسائل

١– شاكر بدير، محمود، **اليهود في الأدب العباسي نماذج مختارة**، أطروحة لنيل شهادة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية:كلية الدراسات العليا، إشراف: عبد الخالق عيسى، ٢٠١٤.

٢– عبد الهادي طه، عقبة فالح، **الاستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش**، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة بيرزيت، فلسطين، إشراف: عبد الرّحيم شيخ، ٢٠١٤.

ج.المقالات

١– إبراهيم عباس، سعاد، الجيتو وأثره في الأدب العبري، **مجلة مركز الدراسات الفلسطينيّة**، جامعة بغداد، العدد التاسع، ٢٠٠٩م، صص ١٨٠-١٦٩.

٢– پور حشمتي، حامد والآخرون، موتيف الأشجار في شعر محمود درويش؛ دراسة إحصائيّة وتحليليّة بين النخل والزيتون والبرتقال، مجلة **الجمعية الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها**، العدد٤٣، ١٣٩٦هـ.ش، صص٦٥-٨٦.

٣– رخشنده نيا، سيّدة اكرم والآخرون، قناع يوسف في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة **اللغة العربيّة وآدابها**، العدد الثاني، السنة التاسعة، ٢٠١٣م، صص ٤٧-٦٦.

٤– العزازمة، عُبَيد الله محمود حُسَين، اليهوديّة واليهود في الشعر الجاهلي، مجلة **جامعة الخليل للبحوث**، المجلّد السابع، العدد الأول، ٢٠١٢م، صص ٧٩-١٠٦.

٥– مزعل، غانم، مدينة القدس في الشعر العبري، قراءة في نماذج منتقاة، مجلّة **رؤى فكريّة**، العدد الخامس ٢٠١٧م، صص ١٥١-١٧٧.

د.الموقع الإلكتروني

١– سنير، رؤوبين، يهود العرب: **اللغة والشعر والهويّة المنفردة**، معهد غوته، مجلة الفكر والفن. goethe.de/ges/phi/prj/ffs/the/spr/ar.٢٠٠٩، ص ٥-٧.